



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE LENGUAS
MAESTRÍA EN CULTURAS Y LITERATURAS COMPARADAS**

Trabajo Final

Crimen, pasión, mujer: la aporía de una alianza

Tesista: Lic. Gabriela Mondino

Directora: Dra. María Cristina Dalmagro

Diciembre de 2013

Agradecimientos

Agradezco especialmente a la Directora, Dra. María Cristina Dalmagro. Por el aliento personal, por el apoyo profesional, por su generosidad a lo largo de este recorrido.

A los docentes de la carrera que aportaron conocimientos, lecturas, y que, fundamentalmente, hicieron que volviera a sentir amor por la literatura.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO PRIMERO	13
Un recorrido por la crítica: estado de la cuestión	13
CAPÍTULO SEGUNDO	24
2.1. Habitus y cuerpo femenino: líneas teóricas en convergencia	24
2.2. Hacia una definición del crimen pasional	29
CAPÍTULO TERCERO	37
3.1. Los crímenes pasionales y sus realizaciones	37
3.2. Marginación, violencia y engaño: el caso de Rabadilla en <i>Boquitas pintadas</i>	38
3.3. Catalina: autoritarismo, desamor e infidelidad en <i>Arráncame la vida</i>	55
3.4. Apariencias, simulaciones y mentiras. Los muros invisibles que aprisionan a Laura en <i>El desorden de tu nombre</i>	71
CAPÍTULO CUARTO	89
Confluencias y contrastes	89
CONCLUSIONES	96
BIBLIOGRAFÍA	99

Resumen

En este trabajo se analiza, desde una perspectiva comparatística, el proceso de construcción de la mujer asesina como figura literaria en las novelas *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta y *El desorden de tu nombre* (1987) de Juan José Millás. Las categorías teóricas que orientan el análisis de los textos literarios que constituyen el corpus de trabajo son, fundamentalmente, el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, la noción de cuerpo como *locus* propuesta por Judith Butler y la definición de crimen pasional abordada desde la perspectiva teórico-jurídica de José Enrique Marianetti. A partir de una serie de categorías tomadas de la antropología se analizan los crímenes cometidos por los personajes femeninos, la construcción socio-cultural de su género en cada uno de los contextos de producción de las obras literarias y el proceso de desnaturalización del cuerpo femenino como un modo de (de)construcción de lo culturalmente estructurado.

Los resultados obtenidos permiten sostener que los sentimientos, las emociones y los vínculos establecidos entre el hombre y la mujer en el ámbito de la intimidad están determinados por construcciones socio-culturales. En los textos literarios que constituyen el corpus, el delito opera como un instrumento de desnaturalización del cuerpo femenino.

*Las que matan cortan las raíces del poder o cortan el poder en su raíz,
desde abajo, desde sus fundamentos mismos...*

Josefina Ludmer

Introducción

Esta investigación se propone realizar el estudio comparado de una selección de obras literarias publicadas en distintas épocas y países en las que se narrativizan crímenes cometidos por personajes femeninos. A través de este recorrido se investigará no solo la construcción socio-cultural de lo femenino y de lo masculino sino que, fundamentalmente, se tratará de (re)construir a la mujer asesina como figura literaria. El corpus de textos seleccionado está constituido por las novelas *Boquitas pintadas* (Argentina, 1969) de Manuel Puig, *Arráncame la vida* (México, 1985) de Ángeles Mastretta y *El desorden de tu nombre* (España, 1987) de Juan José Millás.

Manuel Puig, a través de una narración fragmentada, cuenta en *Boquitas pintadas* varias historias entrelazadas en las que el amor frustrado es la coordenada que conecta a todos los personajes. Rabadilla representa a una joven humilde que trabaja como empleada doméstica y a quien Pancho, suboficial de la policía, enamora y abandona embarazada. La historia se sitúa en un pueblo de la ciudad de Buenos Aires durante la década del treinta. Amor, traición, hipocresía, infidelidad y enfrentamientos por posiciones sociales, culturales y económicas se materializan en los personajes estereotipados de este folletín. Rabadilla, la mujer estigmatizada por la pobreza y el color de su piel, es el personaje femenino que comete el crimen narrado.

Arráncame la vida de Ángeles Mastretta narra los largos y oscuros años de matrimonio entre Catalina Guzmán y el general Andrés Ascencio. Catalina, joven e inteligente, está educada por una familia tradicionalista que le ha enseñado que, como mujer, debe ser sumisa y respetuosa de las rigurosas normas impuestas en México durante la primera mitad del siglo XX; su esposo Andrés es un general con grandes ambiciones políticas, quince años mayor que ella, infiel, déspota y autoritario. Con un trasfondo político que ilustra al menos treinta años de la realidad socio-cultural de Puebla, la novela representa a una mujer que, poco a poco, se rebela a los valores impuestos por una sociedad tradicionalmente considerada machista. Posicionada en la marginalidad de la vida doméstica a la cual estaban destinadas todas las mujeres de la época, Catalina conoce el amor

en brazos de otro hombre e inicia una relación clandestina que acaba con el asesinato del amante por encargo del esposo. Catalina Guzmán se desprende de las ataduras culturales y de los lazos intangibles que la ligan a su esposo solo a través del envenenamiento de Andrés.

Juan José Millás en *El desorden de tu nombre* relata la historia de un triángulo amoroso constituido por Carlos Rodó, un psicoanalista, Laura, su esposa y Julio Orgaz, el paciente. El amor, el desamor, la infidelidad y los rígidos valores morales y religiosos se yerguen como muros invisibles alrededor de Laura y le impiden elegir libremente su propio destino. El asesinato de su esposo es la única alternativa que ella reconoce, en medio de la opresión familiar y la mirada social, como vía de escape posible. A través de este crimen, Laura intentará recuperar la independencia y podrá deshacerse de todo lo aprehendido de su entorno, la ciudad de Madrid de los años ochenta que, sin ser mencionada, puede inferirse de las menciones de los lugares que los personajes frecuentan.

El análisis de estos tres textos, desde los lineamientos teóricos que se expondrán más adelante y en los que se destaca el análisis de la figura de la mujer asesina, intentará responder algunas preguntas que operaron como disparadores de esta investigación, tales como: ¿qué (re)construcción socio-cultural de los géneros masculino-femenino se representa en estos textos literarios?; las mujeres asesinas ¿(des)naturalizan su cuerpo y, al hacerlo, proponen un camino-otro para su género?; ¿mediante qué estrategias se deconstruye el habitus femenino asociado a la sumisión/dominación?; ¿qué atributos de género subvierten las mujeres ante una situación límite como es la de cometer un crimen?

Como hipótesis orientadora se sostiene que los sentimientos, las emociones e, incluso, la violencia entre seres ligados en el ámbito de lo íntimo están determinados por construcciones socio-culturales, por lo que no es posible separar el crimen de las relaciones establecidas en el ámbito de lo privado. Por otra parte, en los textos literarios seleccionados, el delito opera como un instrumento que desnaturaliza a la mujer de las condiciones impuestas simbólicamente por el habitus y la conduce a subvertir o deconstruir la figura social y cultural que la tradición la instigó a asumir.

De tal manera, en las tres novelas del corpus se representa, fundamentalmente, un estereotipo de mujer construido culturalmente, esto es, una mujer vinculada al ámbito doméstico, en su rol de ama de casa, esposa y madre, que parece constituirse como único destino posible y establecido. En antagonismo con esta construcción socio-cultural, las mujeres asesinas de estas novelas rompen los lazos de cohesión con la construcción cultural; el crimen que cometen opera como un proceso de desnaturalización de las normas establecidas y de recuperación de sus cuerpos.

Para el análisis del problema planteado es pertinente abordar el estudio de los personajes femeninos de las novelas del corpus desde conceptos teóricos que permitan definir los atributos de género tradicionalmente impuestos en las diferentes culturas. En este sentido, es fundamental el concepto de habitus, definido desde la perspectiva teórica del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Este concepto fue delimitado por primera vez en el año 1972 en su texto *Bosquejo de una teoría de la práctica* y ha sido retomado y redefinido en numerosas publicaciones posteriores, entre ellas, en el texto *El sentido práctico* publicado en el año 1980 y en *La dominación masculina* publicado en 1998. El último texto mencionado constituye el marco teórico central de esta investigación. El concepto de habitus permite analizar la construcción canónica de los géneros y, a la vez, las relaciones que se tejen en el seno de la vida familiar o de las relaciones íntimas, ámbito en el que se cometen los tres crímenes de las novelas propuestas. El habitus construido y atribuido socialmente implica el cumplimiento de reglas preestablecidas y determina los atributos, los roles y los comportamientos sociales, tanto de los hombres como de las mujeres.

Al analizar la construcción del habitus, principalmente el habitus femenino, no puede dejar de considerarse la representación del cuerpo, aspecto que aborda Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*.

Importan también los conceptos del cuerpo como espacio de materialización de normas aprehendidas, como espacio reglamentado social y culturalmente, como espacio sobre el cual se ejerce violencia física o simbólica, como pose construida mediante una socialización que se convierte en habitus y se transforma en destino inexorable. La noción del cuerpo como “situación” o *locus* se abordará

desde las definiciones planteadas por Judith Butler en su artículo “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault” publicado en el año 1982¹. Los conceptos de habitus y de cuerpo permiten problematizar la (re)construcción de la figura de la mujer asesina y de su crimen, hecho a partir del cual desnaturaliza su cuerpo normativizado en la búsqueda de un cuerpo-otro, diferente al impuesto convencionalmente.

El proceso de desnaturalización del habitus y sus estrategias de subversión se examinarán a partir de lo propuesto por Josefina Ludmer en su artículo “Mujeres que matan” (1996).

Por otra parte, resulta también de fundamental importancia la perspectiva que brinda el ámbito jurídico en el tratamiento del problema foco de este trabajo. Esto es, el concepto de crimen pasional y la vinculación íntima entre la asesina y su víctima, aspectos que se analizarán según los principios teóricos de José Enrique Marianetti en *Emoción violenta. Interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas*, publicado en el año 2005. Los conceptos definidos por Marianetti en este trabajo tienen puntos de convergencia con la línea teórica de Pierre Bourdieu, a pesar de la diferencia temporal que los separa. Todas las categorías de análisis seleccionadas, definidas en el marco teórico de este estudio, permiten hacer un abordaje transversal de las tres novelas que constituyen el corpus literario.

Los principales objetivos que procura lograr la investigación son: analizar comparativamente la figura de la mujer asesina en el corpus de textos mencionados, comparar las construcciones estéticas y contrastarlas con la representación y la configuración de los atributos de género impuestos socio-culturalmente. Como objetivos específicos se propone examinar la imposición cultural del habitus en los textos del corpus de trabajo; analizar la configuración de los cuerpos femeninos, indagar en el punto de quiebre o de ruptura que las figuras femeninas establecen con respecto a los rasgos culturalmente atribuidos y la operación de (de)construcción que las mujeres asesinas de las tres novelas llevan

¹Es importante señalar que el trabajo de Butler si bien data del año 1982, por lo que tiene una diferencia de casi dos décadas con algunos de los autores que constituyen el marco teórico de esta investigación, ha sido seleccionado puesto que se considera pertinente su aporte ya que coincide con el período de publicación de las novelas que constituyen el corpus.

a cabo como única posibilidad de escape ante la imposición de un destino inexorable; analizar la situación/problema en cada novela desde las categorías propuestas en el marco teórico y, finalmente, formular conclusiones que den cuenta de las características del objeto de estudio.

La investigación se desarrolla en cuatro capítulos y una conclusión. En el primer capítulo se realizará un recorrido por los estudios críticos previos que han tenido como objeto la obra literaria de Juan José Millás, Ángeles Mastretta y Manuel Puig y, específicamente, aquellos trabajos que analicen las novelas seleccionadas. Fundamentalmente se atenderá a relevar trabajos cuyo tema constituya algún antecedente para el presente estudio.

En el segundo capítulo se delimitarán los conceptos teóricos a partir de los cuales se abordará el estudio de los textos literarios, se establecerá la definición del concepto de habitus en torno a la problemática y dominación de género que plantea Pierre Bourdieu, se enunciará la noción de cuerpo como situación o “locus”, esto es, como lugar de interpretaciones culturales de acuerdo con la perspectiva teórica de Judith Butler y se expondrá la posición teórica de Josefina Ludmer en relación con el concepto “torsión de género”. Se presentará la diferencia entre la noción de crimen pasional y de crimen en estado de emoción violenta según la delimitación propuesta por José Enrique Marianetti y, finalmente, se delimitará el esquema de análisis a partir del cual se estudiará el crimen de los personajes en las obras literarias seleccionadas.

El análisis de los crímenes cometidos por los personajes femeninos de Rabadilla, Catalina y Laura se desarrollará en el tercer capítulo. El punto de partida lo constituye una estructura de análisis, propuesta por la antropóloga Myriam Jimeno Santoyo, que permite considerar no solo el acto criminal en sí, sino también la relación que une a la asesina con su víctima, el contexto socio-cultural en el que interactúan los personajes, las razones que llevaron a la mujer a cometer el asesinato y la irrupción del crimen en la esfera pública.

En el cuarto capítulo se establecerá una comparación entre los puntos de contacto y de distanciamiento entre las tres novelas del corpus en relación con los aspectos analizados, en un abanico que abarca no solo las historias que involucran a las tres mujeres y sus crímenes sino también las particularidades de

las resoluciones estéticas de cada texto. Finalmente, en la conclusión se retoman los puntos centrales y se establece una síntesis de los resultados. El tema objeto de esta investigación es amplio, con muchas aristas diversas y, por lo tanto, permite una aproximación teórico-metodológica desde distintas perspectivas. Se han seleccionado las orientaciones que condujeron a resultados productivos para dar respuesta a los interrogantes que operaron como punto de partida, sin detrimento de que nuevas investigaciones sobre los mismos objetos de estudio puedan abordarlos desde otras perspectivas. Se ha privilegiado, por otra parte, la mirada comparatista y contrastiva, que recorre como un hilo invisible todo el análisis.

CAPÍTULO PRIMERO

Un recorrido por la crítica: estado de la cuestión

Desde mediados del siglo XX, con el surgimiento de los movimientos feministas y hacia fines de la década del ochenta, a partir de los numerosos estudios de género, se ha afirmado que los atributos de género, los actos masculinos y femeninos son, predominantemente, producto de procesos culturales, de construcciones culturales. Estos estudios coinciden en considerar que las construcciones impuestas establecen diferencias en relación a la violencia ejercida entre personas de distintos géneros.

Culturalmente, la mujer continúa representándose a partir de un estereotipo que la condena o la castiga y que justifica al hombre por la violencia de género ejercida sobre ella, tanto en el ámbito de lo privado como en el de lo público, en todos los estratos sociales. Hay abundante literatura sobre las situaciones de violencia, física y simbólica, que padece la mujer como consecuencia de condiciones socio-culturales que la posicionan en un espacio de subordinación con respecto al hombre.

Josefina Ludmer, en el artículo “Mujeres que matan” (1996), del cual también se ha tomado una categoría de análisis que se desarrollará en el marco teórico de este trabajo, no puede dejar de mencionarse en este apartado ya que indaga en la relación entre la violencia, la muerte y el género en la literatura argentina y extiende el campo de su investigación al ámbito cinematográfico. Ludmer sostiene que en la ficción ha surgido una nueva representación de los personajes femeninos, quienes matan como consecuencia del maltrato del otro, por agotamiento pero, fundamentalmente, matan en legítima tardía defensa. Ludmer cuestiona de algún modo la construcción ineludible que se hace de la mujer a partir de una mirada androcéntrica. Tanto en literatura como en la vida real los hechos están, generalmente, narrados por una voz masculina o, por lo menos, fuertemente influenciados por construcciones culturales que subordinan o colocan a la mujer en situación de inferioridad con respecto al accionar masculino.

Ludmer inicia su recorrido de análisis con la película de Pedro Almodóvar *Qué he hecho yo para merecer esto* en la cual Gloria, la protagonista femenina, mata a su marido porque está cansada de la violencia física que él ejerce sobre ella y dedica el resto de las páginas del extenso artículo a los crímenes en la literatura cometidos por mujeres asesinas a las que describe con la metáfora 'matahombres' o 'killerwoman'. Así, alude a relatos como "La bolsa de huesos" de Eduardo Holmberg en el que Clara se convierte en asesina serial de hombres porque un novio suyo no cumplió con su palabra de casarse con ella, "Emma Sunz" de Jorge Luis Borges, relato en el que la joven Emma mata a su jefe para vengar la muerte de su padre y, finalmente, cita la novela *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, en donde Raba mata al policía que la abandonó con "la justicia del tango y del folletín de la radio y el cine" (791).

Estos nuevos relatos que ponen, como sostiene Ludmer, "en delito" a la representación femenina parecen marcar un cambio en el sistema de representaciones, en la literatura, en el cine, en la vida, sin que todavía pueda entenderse, ni siquiera considerarse, que estas mujeres que matan imponen una figura que marca "un avance en la independencia femenina" (796).

Andrea Ostrov en *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (2004) expone algunas hipótesis de lectura y análisis no solo de la producción literaria "femenina" sino también del rol de la mujer en la sociedad actual. Ostrov plantea que la materialidad del cuerpo femenino surge "como efecto de ese discurso sobre el cuerpo, cuyos trazos, marcas e incisiones cartografían, establecen, materializan, en definitiva, el cuerpo que en apariencia simplemente 'describen'" (resaltado del autor, 12). Tanto en el género como en el sexo, para Andrea Ostrov, existe una construcción discursiva que crea los atributos propios de lo masculino y de lo femenino, del hombre y la mujer. Al reescribir ese texto inscripto en el cuerpo, la mujer de algún modo se distancia de la construcción canónica aunque no propone una corporalidad totalmente nueva; al reescribir, se remarca, se visibiliza o se subraya un "mapa corporal determinado" (13). La reescritura (en el caso de las narradoras) o la representación (en el caso de los escritores) permiten desnaturalizar el cuerpo y

recuperarlo del dominio de “lo natural”, de “lo dado” y de lo construido culturalmente.

Todas estas lecturas que se proponen como reseña sobre la cuestión de género y la violencia de género convergen en el estudio de las diferencias impuestas culturalmente, de modo arbitrario y que, tanto el hombre como la mujer, han aprendido como “naturales” pero, a la vez, establecen el punto de partida de esta investigación que abordará, específicamente, el estudio de crímenes cometidos por personajes femeninos, cuyo accionar establece una desnaturalización de su cuerpo, una “torsión del género”, en términos de Ludmer, lo cual abre un nuevo camino para la mujer a pesar de las limitaciones y de la construcción del destino impuesto por el habitus.

La exploración previa realizada en torno a la bibliografía crítica que toma como objeto de estudio las obras literarias que constituyen el corpus de trabajo refuerza la línea de investigación que este estudio pretende abordar puesto que la comparación entre las configuraciones de las mujeres asesinas y la deconstrucción que estos personajes hacen de su propio género son temáticas aún inexploradas. *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, *Arráncame la vida* (1985) de Ángeles Mastretta y *El desorden de tu nombre* (1987) de Juan José Millás han sido analizados desde distintas perspectivas teóricas pero no se han puesto en comparación contrastiva ni han sido sometidos a análisis a partir de las categorías teóricas que se proponen en esta tesis.

Manuel Puig, novelista argentino y apasionado del cine, estética que influyó en toda su narrativa, ha publicado novelas como *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), *Pubis angelical* (1979), *Sangre de amor correspondido* (1980), *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980), *Cae la noche tropical* (1988), entre otras. Su obra literaria se ha caracterizado por la experimentación estilística mediante la cual intentó acercar la cultura popular a la literatura.

Los estudios que se han realizado sobre la obra de Puig son cuantiosos y se centran en aspectos de su narrativa vinculados, por ejemplo, con el género folletinesco y el pacto de lectura previo establecido entre el autor y el lector, esto es, la escritura de una literatura popular que amplía el universo posible de

lectores. Entre los tópicos más analizados por la crítica se destacan el amor, el desamor, el desengaño, el radioteatro, las manifestaciones de la cultura de masas, entre otros. Aquí solo se seleccionan aquellos que enfocan la obra de Puig desde posturas de análisis e interpretación que iluminen algunos de los aspectos que se consideran en la presente investigación, con la seguridad de haber dejado de lado estudios importantes pero realizados desde otras perspectivas o que se plantean otras preguntas.

De tal manera, en “Boquitas pintadas; o el objeto impuro del deseo” de Daniela Oróstegui Iribarren (2006), la autora propone líneas de lectura formuladas, a su vez, por críticos como Ricardo Piglia, Cedomil Goic, Rodríguez Monegal, entre otros. Desde su punto de vista destaca en esta novela de Manuel Puig la presencia del deseo asociado a la frustración como rasgo común a todos los personajes, pues, sostiene que, para cada uno de ellos el “otro” se configura como el objeto de su deseo pero, como tal, nunca es alcanzado. Reflexiona, además, respecto de la multiplicidad de discursos que predominan en la novela y que constituyen un rasgo novedoso para la narrativa de la época, tales como las cartas, las letras de boleros y de tangos, las actas policiales, las declaraciones y los testimonios. Finalmente el trabajo plantea la relación entre memoria y escritura representada en la diégesis por las cartas que se escriben dos de los personajes principales.

Otro artículo significativo que se puede mencionar es “Maldito tango: disimulación y traición en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig” (2012) de Natalino Da Silva de Oliveira. Este artículo estudia la relación entre la obra literaria de Puig y la cultura de masas y propone el concepto de disimulación no solo como un instrumento de seducción utilizado por la cultura de masa para cautivar al público sino también como un instrumento de seducción que el escritor utiliza en sus novelas.

Da Silva de Oliveira estudia en la narrativa de Puig la mezcla de elementos de géneros pertenecientes a la “alta y baja cultura” (71), mezcla que puede leerse como una estrategia que cuestiona los límites de ambas culturas y, a la vez, propone una nueva actitud frente a la cultura masiva. Este trabajo se centra no solo en el análisis de la obra de Puig sino también en la percepción de la

categoría de lector que la narrativa de este escritor propone. *Boquitas pintadas* está escrita en “capas”, las técnicas o los elementos que Puig toma de la cultura de masas, como lo son la disimulación, la máscara, la seducción, el engaño y la traición pueden perder a algunos lectores en la superficie de la trama narrativa que presenta capas de lectura más profundas solo perceptibles por receptores atentos. Estas capas son, para Da Silva de Oliveira, una trampa y constituyen el método utilizado por Puig para generar en el público una conciencia crítica.

José Amícola publica en 1992 un extenso trabajo sobre la obra de Puig titulado *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*. Este estudio crítico enuncia el interés de Amícola en este escritor argentino que -según su óptica personal- junto a Julio Cortázar y Roberto Arlt, conforman una tríada de narradores que van a “contracorriente de las posturas oficiales” (7). Este trabajo crítico elaborado por Amícola aborda la obra de Puig desde las perspectivas teóricas de Mijaíl Bajtín y Hans Jauss, fundamentalmente a partir de dos líneas claves como lo son la dialéctica y el historicismo. La línea de lectura en la que coinciden ambos teóricos, a partir de la cual Amícola aborda el análisis de la obra de Puig, implica la consideración de que “cada palabra se modela sobre un pasado y un presente inmediato que la connota, cargándola de significaciones suplementarias” (9); no hay palabras “inocentes”. De acuerdo con esto, la hipótesis de trabajo que sostiene este crítico consiste en considerar que cada una de las palabras seleccionadas por Manuel Puig para construir sus obras literarias están traspuestas por la presencia que el interlocutor imprime sobre ellas. Tanto las palabras en el marco de una historia como las obras literarias en sí mismas están “consteladas de segundos sentidos por la cercanía de otras instancias: la palabra de los otros o las obras de los otros” (9). Este estudio, que recorre la producción novelística del escritor argentino, indaga, entonces, en el estudio de la obra literaria y su relación con el lector, más específicamente, la relación autor-obra-lector-recepción. Al lector de Puig se le asigna un rol diferente respecto del rol que se le atribuye en la narrativa tradicional. Pues tanto en las letras de los boleros o tangos como en las películas y las estrellas de cine que se mencionan en *Boquitas pintadas*, por ejemplo, hay un simbolismo oculto que el lector debe saber

interpretar activamente para llegar a las capas más profundas de significación de las obras de Puig.

El análisis de la obra de Manuel Puig que realiza Amícola, relacionado específicamente con *Boquitas pintadas*, enfatiza en la atmósfera provinciana que recorre la historia, los prejuicios pueblerinos, las clases sociales, cierto racismo y la moral sexual impuesta que induce a los personajes a una doble vida o conducta. Se resalta la sacralización del noviazgo, que oculta una conducta desviada respecto de los valores morales y, en este punto, establece una comparación con el cuento “El jorobadito” (1933) de Roberto Arlt y “El otro cielo” (1966) de Julio Cortázar. Se insiste, como en el resto de los estudios críticos que toman como objeto de estudio la obra de Puig, que las estrategias utilizadas por el escritor argentino y los elementos tomados de las entregas folletinescas, en realidad, ocultan una trama compleja que excede las expectativas del folletín puesto que toda la trama va acompañada de cierta ironía que produce el distanciamiento del lector.

Finalmente, se puede mencionar el artículo “Las voces de Manuel Puig siempre vuelven” de Silvia Hopenhayn publicado en *La Nación* el 5 de diciembre de 2012 con motivo de la reedición de cuatro novelas del escritor. En este artículo breve Hopenhayn realiza un rápido recorrido por las primeras novelas de Puig. Destaca la importancia de la primera novela del escritor *La traición de Rita Hayworth* (1968) y el impacto que produjo en la literatura de los años sesenta. El estilo de Puig, el “modo de decir”, la construcción de una voz en una lengua narrativa novedosa provocó, según la mirada de Hopenhayn, una revolución en la época. Se acentúa el cruce de discursos (cine, folletín, radio, chisme, literatura, etc.) en *Boquitas pintadas* y se establece un cruce conflictivo entre chisme y psicoanálisis.

Citar este último artículo sobre Manuel Puig publicado en el diario *La Nación* intenta de algún modo poner de manifiesto la vigencia de la obra de este escritor argentino cuya narrativa, a pesar de las décadas transcurridas, aún propone una lectura que puede ser abordada desde infinitas perspectivas.

Ángeles Mastretta, escritora y periodista mexicana, ha publicado poemas, relatos cortos y novelas en los que ha representado la realidad histórica de su

país. *Arráncame la vida* (México, 1985) es su primera novela publicada y ha sido traducida a más de quince idiomas; le siguieron otras publicaciones como *Mal de amores* (1996), *Ninguna eternidad como la mía* (1999), *El cielo de los leones* (2003), *Ángel maligno* (2008). Entre sus libros de cuentos se destacan *Mujeres de ojos grandes* (1990), *Maridos* (2007), *Hombres de amores* (2008).

La crítica literaria ha abordado el análisis de su obra, fundamentalmente, desde un enfoque histórico. *Arráncame la vida* es una novela en la que se contrasta el escenario social, cultural y político de México a partir de los años treinta y la vida personal de la protagonista. Así, por ejemplo en “*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta: La Historia desde la trastienda” (2006) de Saïd Sabia, se analiza la representación verosímil que se realiza en esta novela del contexto socio-cultural mexicano. México se configura como un país marcado por el machismo y esto se reconoce, básicamente, en la construcción de los personajes femeninos en el marco de la historia narrada; historia en la que un personaje/protagonista femenino se convierte en la voz principal de los acontecimientos, en la voz que aporta datos y que denuncia los abusos de poder y la corrupción de la sociedad y, posicionada en su rol de mujer, no deja de mencionar, aunque sea de modo implícito, una galería de personajes reales y de trasfondos propios del mundo de la política. De este estudio se destaca el análisis realizado de la protagonista como la voz que, desde la marginalidad que ocupa en el contexto socio-cultural, imputa aspectos y situaciones imperantes en la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XX.

Otro artículo publicado en la *Revista Iberoamericana* (1996) titulado “La historia oficial frente al discurso de la “ficción” femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta” de Monique LeMaître plantea la presencia del relato histórico en la diégesis y analiza también la posición de Catalina como mujer, la relación de sumisión que existe entre ella y su esposo, este último posicionado en una zona de poder; sus conflictos interiores frente a la maternidad así como el mito de la mujer/madre impuesto por las normas socio-culturales. La violencia, la sexualidad y la infidelidad son otros tópicos analizados en este estudio. Este artículo aporta, fundamentalmente, un análisis del proceso de reescritura del cuerpo femenino en

la novela de Mastretta, proceso a partir del cual se remarcan o visibilizan las marcas de lo construido culturalmente.

Finalmente, se puede mencionar el trabajo “*Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad” (1992) de Alicia Llarena. En este trabajo se mencionan los estudios y las valoraciones realizadas por diversos críticos literarios, quienes han observado en la producción literaria de esta autora una marca, una tendencia narrativa propia de la literatura finisecular, rasgos vinculados con la temática posmodernista, esto es, la descentralización, lo periférico, el lenguaje coloquial y, por momentos, soez; discursos paralelos y una tendencia a lo popular, lo testimonial y el feminismo, tendencias propias de la narrativa de Mastretta. En esta publicación se analiza la presencia de una voz narradora marginal o periférica en *Arráncame la vida* representada por Catalina. Una voz de mujer que relata desde su intimidad aspectos que, hasta el momento, no habían sido denunciados, como por ejemplo, el abuso de poder en una cultura machista y patriarcal. Que la voz narradora sea la de una mujer instaure una imagen nueva del género, marca una emancipación femenina y, a partir de esta perspectiva propuesta, abre el camino que intentará recorrer esta investigación.

Estos artículos relevados dan cuenta en forma específica de los recurrentes lineamientos de lectura a los que se ha sometido la producción literaria de Mastretta, más específicamente en relación a la novela que integra el corpus de análisis de esta investigación. Esta selección no solo pone de manifiesto las grandes temáticas abordadas por la crítica, esto es, la política, el poder, la violencia y la sexualidad, entre otros, sino también la omisión casi absoluta en los artículos que pueden consultarse que abordan el estudio de la novela del complejo entramado íntimo que culmina con la muerte del personaje masculino principal.

Juan José Millás es un reconocido literato español con una vasta producción escrituraria. Entre sus novelas se pueden mencionar *Cerberos son las sombras* (1975), *Visión del ahogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Letra muerta* (1984), *El desorden de tu nombre* (1987), *La soledad era esto* (1990), *No mires debajo de la cama* (1999); en su producción cuentística se destacan *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado* (1994), *Cuentos a la intemperie* (1997),

entre otros; y no puede dejar de citarse su extensa producción periodística en el diario *El País*. Su creación literaria se ha analizado, fundamentalmente, en relación a dos tópicos nodales en su producción, esto es, la dicotomía realidad/ficción y la metaficción o metanovela. Numerosos son los artículos que analizan la cuestión de la metanovela en la producción de Millás. Entre ellos puede citarse al crítico Gonzalo Sobejano, quien en su artículo “La novela ensimismada (1980-1985)” (1988), analiza las publicaciones de autores españoles contemporáneos, entre los que se destaca el escritor Juan José Millás. Este artículo analiza la presencia de la ficción dentro de la ficción en la obra de Millás, la reflexión sobre la obra literaria en la misma obra literaria, la consideración de que la novela es un ejercicio de escritura, un artefacto que le recuerda permanentemente al lector que está frente a una obra ficcional en la que se tiende a problematizar los planos de la ficción y la realidad. *Cerberos son las sombras*, *Letra muerta* e, incluso, *El desorden de tu nombre* son novelas en las que narrador, escritor, realidad, ficción y proceso de escritura interactúan.

Se ha explorado también como temática recurrente en la obra de Millás la cuestión de la soledad, la muerte y la construcción de la mujer como objeto de deseo de los personajes masculinos.

Cuadernos de Narrativa (2000) reúne los textos de las ponencias presentadas en el “Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás”², Coloquio en el que más de diecisiete autores formularon diversas reflexiones sobre la obra de este escritor español. Las ponencias tratan temas relacionados con la poética o el estilo literario del autor, la clásica dicotomía realidad/ficción presente en toda su obra literaria, los motivos picarescos en su narrativa, la poética de lo fronterizo, la dimensión espacial y la construcción de la identidad de sus personajes que tienden a repetirse en las diversas novelas y relatos.

En la *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas III, Tejidos rizomáticos: Interconexiones entre la literatura, las humanidades y las ciencias* (2012) se publica un artículo titulado “Rizomas y tecnologías del cuerpo en la narrativa de Juan José Millás”. Este artículo analiza la representación del cuerpo en la novela

²“Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás” realizado en Suiza, en la Universidad de Neuchâtel, entre el 9 y 11 de mayo de 2000.

Laura y Julio (2006) y combina la noción de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari con la de cyborg de Donna Haraway. Cabe destacar que los nombres de los personajes de esta novela son los mismos de los personajes amantes de *El desorden de tu nombre* solo que en *Laura y Julio*, a pesar de la reiteración deliberada del nombre de los personajes, estos representan historias diferentes.

Esa publicación no solo pone en perspectiva un tópico recurrente en Juan José Millás el cual consiste en la reiteración del nombre de los personajes y su vinculación con situaciones diferentes a las que se los había asociado en una novela precedente, *El desorden de tu nombre*, sino que reflexiona respecto de la representación del cuerpo en la novela *Laura y Julio* cuyos cuerpos son un cuerpo-otro, diferente a las representación que en esta investigación se analiza.

Este trabajo permitió repensar a los personajes principales de la novela, Laura y Julio, desde otro punto de vista y complementar la representación de sus cuerpos, principalmente del cuerpo femenino, por su relevancia en este estudio.

Finalmente, se puede mencionar el portal ClubCultura.com, espacio en el cual el autor tiene su página oficial. En este sitio pueden leerse entrevistas realizadas a Millás entre los años 1997 y 2001 por la escritora Pilar Cabañas; en estas entrevistas el autor otorga algunas claves posibles para la lectura de su obra literaria. Allí menciona un tema también central que parece convertirse en una obsesión personal del autor plasmada en sus relatos, esto es, el tópico de la identidad. La identidad y el vínculo que tiene con la máscara, la apariencia y la realidad, el dentro y el fuera, en fin, como referente de todas las dualidades presentes en su narrativa. Millás, en su blog, subraya el estudio que el discurso crítico ha hecho de sus obras en cuanto a la cuestión de la memoria, la literatura, la realidad, el fracaso y la soledad, temáticas de las que ya hemos hablado más arriba. Las afirmaciones del escritor resultan un aporte significativo para llevar a cabo el análisis de la novela ya que proponen información crucial para la lectura de su obra puesto que, en algunos casos, los datos ofrecidos por el autor completan la caracterización de los personajes, principalmente, en sus rasgos psicológicos.

Este recorrido por los artículos críticos que toman como objeto de estudio a los autores y las obras que constituyen el eje de esta investigación se configuran

como un estudio previo que permite sostener la línea de investigación que este trabajo pretende abordar. Todos los estudios realizados y las perspectivas a partir de las cuales se ha afrontado el análisis de los textos literarios seleccionados distan de tener como eje de lectura la configuración de la mujer asesina en las distintas obras y la (de)construcción que estos personajes hacen de su propio género; esto permite confirmar que la temática seleccionada permanece aún inexplorada por la crítica. Las tres novelas del corpus han sido analizadas desde distintas representaciones teóricas, tal como se ha relevado, pero aún no se han puesto en comparación contrastiva en torno a un eje como el que se plantea en esta investigación.

CAPÍTULO SEGUNDO

2.1. Habitus y cuerpo femenino: líneas teóricas en convergencia

Uno de los principales objetivos de esta investigación, como ya se mencionó en la Introducción, consiste en analizar las condiciones de existencia, las disposiciones o estructuras que producen habitus en los personajes femeninos de las novelas que constituyen el corpus de trabajo y la operación de deconstrucción de su propio género que estos personajes realizan mediante un crimen, como única posibilidad de escape ante la imposición de un destino que se les presenta como un deber a cumplir inexorablemente.

Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (1998) propone algunas líneas teóricas que operan como disparadores para abordar las obras literarias del corpus y analizar la construcción socio-cultural del género femenino.

En esta publicación, el sociólogo francés sostiene que existe una “naturalización” de las diferencias de género y de las características que se le atribuyen a cada uno de los sexos tradicionales. Las divisiones o diferencias entre los sexos están construidas de modo arbitrario y son adoptadas como divisiones naturales puesto que existe una imposición lo suficientemente legitimada y arraigada en las diferentes culturas.

Bourdieu plantea que la diferencia anatómica es una de las principales causas que justifica las diferencias sociales y culturales establecidas entre el hombre y la mujer. Esta construcción social de las diferencias entre los sexos es de tal eficacia simbólica que lleva a la mujer/“víctima” a cumplir un destino social que asume inevitable.

La sexualidad establece entre el hombre y la mujer una relación de opresión/sumisión a partir de la cual es posible ejercer dominación. Para Bourdieu, no se pueden disociar las relaciones sexuales y las condiciones sociales a las cuales pertenecen el hombre y la mujer; ambas determinan una relación de significación a la que el sociólogo denomina “violencia simbólica”.

Bourdieu considera que no puede definirse la “violencia simbólica”, que constituye lo esencial de la dominación masculina, sin hablar del habitus y de las condiciones sociales que intervienen para que la primera se lleve a cabo con eficacia. No resulta tan simple, de acuerdo con la perspectiva del teórico, erradicar la violencia simbólica, ya que forma parte de una estructura profunda que la produce, esto es, el habitus. Como ya se mencionó en la Introducción, Bourdieu define el concepto de habitus por primera vez en *Esbozo de una teoría de la práctica* en el año 1972, concepto que ha sido retomado por el autor en reiteradas publicaciones posteriores. En 1980 publica *El sentido práctico*, obra en la que también propone la definición de habitus, a la cual adhiere este trabajo³. Pierre Bourdieu sostiene lo siguiente:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas dispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines (...) sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (...) Producto de la historia, el habitus origina prácticas, individuales y colectivas. (86-89) (Resaltado del autor)

De acuerdo con las estructuras socio-culturales impuestas, no solo la mujer sufre la violencia simbólica sino que el hombre también es una víctima de la construcción social y cultural que se hace de su género; hay una “identidad social” (Bourdieu, *La dominación...*39), tanto para el hombre como para la mujer, que opera como un destino y que se “inscribe en una naturaleza biológica, y se convierte en hábito, ley social asimilada.” (39). De acuerdo con esto, el habitus a partir del cual se establecen las prácticas o los roles masculino/femenino, podría variar de modificarse las condiciones socio-culturales en cuyo contexto se producen. Es importante destacar el carácter permanente que Bourdieu le otorga a estas prácticas asimiladas culturalmente:

³Esta cita de Pierre Bourdieu es la única que se transcribe del texto *El sentido práctico*, todas las demás referencias corresponden a *La dominación masculina*.

Es el habitus el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamientos y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. (86-89) (Resaltado del autor)

La construcción simbólica del cuerpo, lo aprendido a través de la imitación de los cuerpos sexualmente diferenciados, sumado a las órdenes explícitas y naturalizadas, es lo que produce, según Bourdieu, “hábitos sistemáticamente diferenciados y diferenciadores”. (43)

El habitus equivale a un modo de fijación y evocación del pasado; produce construcciones socialmente sexuadas del mundo y del cuerpo, culturalmente activas y perdurables. Existe un trabajo de formación estructural y permanente que implica la construcción del cuerpo como una “realidad sexuada”. Esta formación estructural inscribe en el cuerpo una serie de marcas que lo configuran como un espacio normativizado y jerarquizado que visibiliza las diferencias que socialmente se han determinado para los cuerpos biológicos.

En el cuerpo están inscriptas, para Bourdieu, las fronteras mágicas entre los dominados y los dominantes que forman parte del habitus; la identidad social de cada grupo está contenida en el cuerpo y la violencia simbólica inscripta en el cuerpo impone límites reproducidos sin conciencia de su imposición. El “cuerpo real” de las mujeres, como lo llama Bourdieu, es el cuerpo normativizado, reglamentado social y culturalmente, las exhortaciones “silenciosas e invisibles” a las que están sometidas las mujeres en el mundo “sexualmente jerarquizado” las obliga a aceptar como naturales preceptos arbitrarios que se inscriben en sus cuerpos. Los sentimientos y las emociones que los sujetos sociales experimentan también están ligados, inseparablemente, al contexto social del cual han aprehendido su comportamiento.

El habitus no se puede acallar por el simple esfuerzo de la voluntad, el habitus dispone a un “destino social” ya sea para la dominación masculina como para la sumisión femenina. El hombre y la mujer asumen poses construidas mediante la socialización que se vuelven un habitus y determinan, para cada género, un destino inexorable.

En este punto Bourdieu pone énfasis no solo en la diferencia sexual a partir de la cual el hombre y la mujer tienen comportamientos o “desplazamientos” naturales acordes a lo esperable o probable para cada uno de ellos sino que, en la conformación de estos desplazamientos, es de radical importancia la condición social del hombre o la mujer, ya que la pertenencia a diferentes estratos sociales también determinará la adquisición de hábitos o conductas establecidos.

Si bien se han producido grandes cambios en los últimos tiempos dados fundamentalmente por el acceso de las mujeres a la educación a niveles superiores, al ámbito laboral y, en consecuencia, el alejamiento de las tareas domésticas, para Bourdieu aún se mantiene la exclusión de las mujeres de ciertos espacios públicos jerárquicos y, por tanto, destinados a los hombres:

Los cambios visibles de las *condiciones* ocultan unas permanencias en las *posiciones relativas* (...) la estructura se perpetúa en unas parejas de oposición homólogas a las divisiones tradicionales (...) el mismo principio de división se sigue aplicando, en el seno de cada disciplina, al asignar a los hombres lo más noble, lo más sintético, lo más teórico, y a las mujeres lo más analítico, lo más práctico, lo menos prestigioso. (66-67) (Resaltado del autor)

Hay instituciones que, de algún modo, continúan garantizando la permanencia de las diferencias y, fundamentalmente, la construcción del habitus femenino. Ellas son la Iglesia, el estado, la escuela, entre las más destacadas. Por último, es importante destacar las diferencias que Bourdieu señala respecto de la distancia existente en el mismo grupo de las mujeres quienes, por diferencias económicas y culturales, son afectadas en grados diferentes por la dominación masculina.

Otra perspectiva teórica que orientará este trabajo proviene de conceptos desarrollados por Judith Butler. Esta autora, en su artículo “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault” (1982), analiza y hace dialogar algunas de las formulaciones sobre género y sexo planteadas por los autores mencionados en el título de su artículo y establece una categoría teórica a partir de la cual es posible examinar la construcción cultural de los géneros, esto es, la

noción del cuerpo como ‘situación’ y la noción de *locus*⁴ en la que “género se convierte en el *locus* corpóreo de significados culturales tanto recibidos como innovados. Y en este contexto la ‘elección’ pasa a significar un proceso corpóreo de interpretación dentro de una red de normas culturales profundamente establecida.” (Butler 304)

Butler retoma en este trabajo conceptos de Simone de Beauvoir, para quien el género se construye activamente según normas culturales que implican un modo de “vivir el propio cuerpo” en un proceso de apropiación y de interpretación de esas normas culturales. Cita palabras de Beauvoir: “...las mujeres son el “Otro” en la medida en que son definidas por una perspectiva masculina que intenta salvaguardar su propio estatus...” (311)

Además de la consideración del cuerpo como *locus*, como espacio en el que se materializan normas culturales, el cuerpo también representa una situación cultural:

En tanto que campo de posibilidades interpretativas, el cuerpo es un *locus* del proceso dialéctico de interpretar de nuevo un conjunto de interpretaciones históricas (...) El cuerpo se convierte en un nexo peculiar de cultura y elección, y “existir” el propio cuerpo se convierte en una forma personal de asumir y reinterpretar las normas de género recibidas. (...) Si aceptamos el cuerpo como una situación cultural, entonces la noción de un cuerpo natural y, desde luego, de un “sexo” natural se hace cada vez más sospechosa. (312)

Los conceptos de *locus* y de situación cultural, sumados al de *habitus*, permiten problematizar la (re)construcción de la figura de la mujer asesina (objeto de esta investigación), que, mediante el crimen, desnaturaliza su cuerpo normativizado por el *habitus* y lo subvierte en un cuerpo-otro, diferente al impuesto/naturalizado convencionalmente. Estas nociones teóricas permiten indagar en la (re)construcción del cuerpo femenino como “un campo de posibilidades culturales a la vez recibidas y reinterpretadas” (313) y, a su vez, reinterpretar la “torsión de género”, en términos de Josefina Ludmer (1996), que estos personajes femeninos provocan a partir de sus crímenes, lo que genera un punto de quiebre entre la naturalización del *habitus* y la insubordinación de estos

⁴*Locus*, palabra que tiene su origen en el latín y significa **lugar**; este término se utiliza para describir el cuerpo como un “locus de interpretaciones culturales”, el cuerpo como “una realidad material que ha sido localizada y definida dentro del contexto social” (Butler, 312).

personajes femeninos. Esto operaría como una estrategia de subversión frente al orden establecido y como una apertura “deseada” de un camino-otro a pesar del destino impuesto culturalmente.

2.2. Hacia una definición del crimen pasional

Es fundamental establecer algunos conceptos relativos al ámbito de la criminología antes de abordar el análisis ya que, como se aclara más arriba, el crimen es el instrumento que ayuda a los personajes femeninos, en las novelas que constituyen el corpus de trabajo, a intentar revertir la situación de opresión en la que viven. En torno a este punto cabe hacer algunas aclaraciones.

El Código Penal de la Nación Argentina contempla en los artículos 79, 80 y 81 la regulación del homicidio simple, el homicidio premeditado, el homicidio en estado de emoción violenta, entre otros incisos. A comienzos del año 2013 se formuló una modificación del artículo 80 (aprobada por unanimidad) mediante la cual se agregó la figura de femicidio como agravante del homicidio, esto es, el crimen hacia una mujer perpetrado por un hombre.

Si bien en el Código Penal argentino no hace referencia al crimen pasional específicamente sino que este queda enmarcado en otras circunstancias, el crimen pasional representa en Argentina, como sostiene Aleardo Laría en su artículo “El crimen pasional” publicado en el año 2012, una categoría más bien literaria que legal; a pesar de esto, la literatura jurídica establece la diferencia entre el crimen pasional y el crimen en estado de emoción violenta. Estas dos clasificaciones serán las que orienten esta investigación.

José Enrique Marianetti, en su trabajo *Emoción violenta. Interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas*, publicado en Argentina en el año 2005, analiza específicamente el artículo 81 del Código Penal y estudia el crimen en estado de emoción violenta en sus interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas. En este trabajo establece una clara distinción entre dos categorías: el crimen en estado de emoción violenta y el crimen pasional; hace un recorrido por las teorías de la emoción, analiza las relaciones humanas y, concretamente, observa algunos crímenes en el contexto cultural en el que fueron cometidos.

Marianetti formula una hipótesis de importancia para esta investigación que radica en la imposibilidad de separar el crimen cometido de la vida íntima de los implicados y, fundamentalmente, de la psicología del asesino y su víctima. Marianetti sostiene que:

Las huellas del delito, salvo las lesiones que pudo haber presentado la víctima (...) no son materiales y no existen. Lo que queda del hecho, el drama, se desarrolló en un ámbito íntimo, afectivo, que ligaba a dos personas, una de las cuales ya no vive. (38)

Este autor plantea que las instituciones sociales que representan la clase dominante regulan las conductas de modo que no atenten contra las propias organizaciones y la estructura social, “las fuentes que producen, alimentan y mantienen las formas agresivas y *antisociales* de comportamiento, son intrínsecas a una sociedad dividida en clases”. (69) (Resaltado del autor)

Si bien Marianetti utiliza el concepto ‘clase dominante’ es posible establecer un punto de contacto con la perspectiva de Bourdieu, quien sugiere pensar la dominación masculina como universal. De esto deriva la idea de que una postura androcéntrica es la que establece el orden social y cultural. No solo en este aspecto se puede instaurar un paralelismo entre ambos autores; otro punto de contacto es la visión que tienen respecto de la construcción de los roles de género, enseñados e inculcados culturalmente. Marianetti sostiene que el hombre y la mujer asimilan su comportamiento del contexto social del que forman parte; las emociones y los sentimientos son “sociales e históricos” (130); la época histórica y clases sociales motivan, para el autor, “sentimientos especiales” que pueden cambiar cuando se cambia de época y de clase social:

Los sentimientos están ligados, inseparablemente, a necesidades *culturales o espirituales*. Mientras que las emociones pueden estar motivadas por cualidades aisladas de los objetos, los sentimientos dependen siempre de objetos y fenómenos en conjunto. (128-129) (Resaltado del autor)

Los afectos, los sentimientos y las emociones del ser humano están regulados y condicionados por la educación y la experiencia de vida. Marianetti considera que la palabra y el lenguaje permiten influir sobre los sentimientos de los individuos y normativizan su conducta afectiva: “el lenguaje, aunque sea

interior, interviene siempre en la regulación de las propias emociones y sentimientos” (135). La relación con el lenguaje, la palabra y el pensamiento influyen de algún modo en la violencia ejercida entre los seres y, por ende, en los crímenes que cometen; esta relación planteada por Marianetti es de central importancia en el análisis de las características de los personajes femeninos que asesinan en las novelas que constituyen el corpus de esta investigación.

Como se menciona más arriba, el autor elabora una clara distinción entre dos categorías que serán significativas al examinar los tipos de crímenes que cometen los personajes femeninos en las novelas, puesto que permitirán establecer una diferenciación entre el crimen en estado de emoción violenta y el crimen pasional. El autor describe la pasión como *“un sentimiento profundo, constante y fuerte, que abarca totalmente al individuo y somete la dirección fundamental de sus pensamientos y de sus actos”* (resaltado del autor, 136). Cabe realizar una precisión terminológica: la palabra pasión proviene del latín “passio” y significa acción de padecer, de “phatos” que significa sentir físicamente los daños, enfermedades, dolores, penas y castigos, como también espiritualmente soportar pesares, injurias o agravios. Etimológicamente la palabra emoción proviene de “emovere” que significa remover, alejar, apartar y sugiere movimiento.

En un homicidio en estado emocional-desde el enfoque de Marianetti- el individuo se aparta de un estado teórico de equilibrio e ingresa en un estado de conmoción o agitación en el cual no interviene la inteligencia. La diferencia entre ambos estados podría definirse de este modo: *“la pasión es un estado de conciencia caracterizado por la persistencia del sentimiento preponderante, mientras que la emoción es un **raptus** de violenta eclosión explosiva”* (resaltado del autor, 139).

La diferencia entre ambos radicaría en el tiempo en que cada uno de esos estados perdura en la conciencia, pero esta referencia no es decisiva al momento de evaluar el crimen y establecer una pena. Tampoco es unánime la opinión sobre lo instantáneo de la emoción y lo persistente de la pasión. Parece ser más fundada la diferencia que se basa en la intensidad, sobre todo, en su

trascendencia en la conducta humana. Generalmente, se le asigna mayor violencia a la pasión. Puede decirse, según consigna Marianetti que:

La emoción es la forma aguda, la pasión es la forma crónica. La pasión es, en el campo afectivo, lo que es la idea fija en el orden intelectual (...) La emoción es un estado afectivo que produce una imprevista y violenta perturbación del ánimo (...) (139-140) (Resaltado del autor)

El autor concibe a la pasión como una emoción “permanente” que, en determinadas circunstancias, se puede traducir en crisis psicológica “profunda y duradera, afectando la integridad del espíritu y del cuerpo...” (140). La emoción es, para Marianetti, “la persistencia de un sentimiento preponderante” en tanto que la pasión se concibe como “idéntica a la idea fija en el ámbito intelectual” (140).

Las definiciones propuestas por José Enrique Marianetti para describir la emoción y la pasión, así como su concepción del crimen pasional, serán algunas de las líneas que orienten el análisis de los crímenes cometidos en *El desorden de tu nombre*, *Boquitas pintadas* y *Arráncame la vida*.

Finalmente, es importante señalar que el análisis de los textos literarios se abordará desde una perspectiva metodológica comparatística. Las categorías teóricas propuestas permiten la observación y el análisis en los tres textos seleccionados, cada uno de los cuales presenta condiciones socio-culturales diversas en períodos históricos diferentes.

La construcción socialmente sexuada de la mujer y el rol que le corresponde asumir a partir de las condiciones impuestas simbólicamente a través del habitus, el entorno íntimo, social y cultural de Laura, Rabadilla y Catalina, la educación de cada una de ellas, la violencia ejercida sobre sus cuerpos, la necesidad de torcer el destino y la planificación o la ejecución de los crímenes que cometen implica, necesariamente, la confrontación desde una perspectiva comparatística, como sostiene Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)* (2005):“...el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por descubrir y congregar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos: por confrontar lo uno y lo diverso” (47).

El estudio de los personajes, los crímenes y el contexto socio-cultural en las tres novelas se realizará a partir de la estructura de análisis propuesta por la antropóloga colombiana Myriam Jimeno Santoyo, quien ha publicado diversas investigaciones realizadas sobre la violencia de género, la cultura, el crimen pasional y su relación con la experiencia emotiva. En su trabajo titulado *Crimen pasional. Contribución a una antropología de las pasiones* (2004), publicado luego de seleccionar y analizar algunos casos de crímenes pasionales ocurridos entre los años ochenta y noventa en Brasilia y Bogotá, la antropóloga sostiene (y en esto coincide con Pierre Bourdieu y José Enrique Marianetti) que la emoción, si bien tiene aspectos más complejos, está en gran medida “modelada” por cada cultura en particular. A raíz de esta concepción sostiene que, cultural y socialmente, el crimen está íntimamente relacionado con la cuestión de género. Según sus consideraciones, la justicia parecería aún no poder hacer una separación entre la imposición justa del castigo a aquel que comete un crimen y el género sexual del autor del delito.

Este trabajo reviste de gran importancia para la presente investigación puesto que propone, como se menciona más arriba, un modelo de análisis de diversos crímenes cuyas categorías, combinadas, permiten desmontar desde distintas perspectivas la articulación entre el crimen, la pasión y otras emociones.

La estructura que Jimeno Santoyo determina para analizar los casos propuestos en su estudio se constituye en una herramienta adecuada para la presente investigación, orientadora del análisis del corpus textual; por otra parte, retoma algunos de los postulados de las líneas teóricas propuestas más arriba. Así, cada una de las categorías que componen la estructura de análisis planteada por Jimeno Santoyo -esto es, *evento*, *razones*, *desenlace*, *configuración emotiva* y *drama*- a partir de la que se estudiarán los crímenes cometidos por los personajes femeninos, se vincula con las distintas categorías teóricas propuestas en el marco teórico. De tal manera, resulta muy productivo analizar, tal como se va a desarrollar en el próximo capítulo, cada uno de los crímenes de las novelas del corpus atendiendo a cada una de las categorías descritas y ejemplificadas por la antropóloga. En dichos crímenes, la lectura de las vinculaciones entre, el ámbito íntimo y afectivo que liga a los personajes

involucrados en el caso, el contexto social y cultural en el que están insertos los personajes representados y las normas culturales impuestas cobran especial significado si se organizan las particularidades que presentan a partir del abordaje seleccionado.

Por tal razón es necesario realizar una breve caracterización de cada de ellas, con el fin de señalar sus puntos centrales. Las categorías propuestas son las siguientes:

- **Evento:** representa las situaciones específicas en las cuales se confrontan los personajes, el vínculo afectivo que los une y su pertenencia a una red familiar y social mayor. En esta categoría se acentúan aquellos aspectos que se consideran determinantes de la acción violenta.

- **Razones:** constituyen los pensamientos y los sentimientos que le dan significado a las acciones, se manifiestan a través de “las intenciones, la racionalización y las motivaciones con las que los personas explican la ocurrencia de los eventos” (48). Se configuran como la justificación del crimen desde la perspectiva del asesino.

- **Desenlace:** comprende los efectos provocados por el crimen.

- **Configuración emotiva:** desde la perspectiva teórica de la antropóloga en esta categoría se considera la noción de habitus de Pierre Bourdieu (ya definida). Jimeno Santoyo rescata las tres categorías anteriores, esto es, evento, razones y desenlace “en un complejo donde lo individual y lo colectivo se encuentran entretejidos y sostenidos en una trama social coloreada por las variedades y contrastes nacionales, de género, individuales y de posición social” (48). La categoría *configuración emotiva* permite analizar la interactuación de pensamientos y sentimientos “socialmente compartidos y culturalmente contruidos”. Para la antropóloga este concepto está integrado por “un

conjunto de habitus sociales e individuales que operan como una macro unidad frente a un tema particular de la vida social: las relaciones amorosas de pareja” (48). La emoción amorosa es un tema que pertenece al ámbito de la cultura, tiene variedades, contradicciones y ambigüedades que son las que le dan cabida al uso de la violencia. Este punto implica un análisis profundo de la relación entre los eventos, las razones y el desenlace.

- **Drama:** está constituido por los principios culturales que entran en conflicto en la acción violenta. Es la irrupción del crimen en la esfera de lo público y, por consiguiente, la ruptura de lo cotidiano. Trascienden la inmediatez de la acción para remitirla al sistema socio-cultural de las moralidades. Esta categoría, según Jimeno Santoyo, “deja al descubierto el tejido amplio de roles, categorías, sistemas simbólicos y relaciones en las cuales está inmerso el evento” (49).

En varias instancias antecedentes se ha intentado poner de manifiesto la estrecha relación existente entre las diferentes categorías teóricas seleccionadas para llevar a cabo este estudio. Los conceptos tomados, fundamentalmente, de Pierre Bourdieu, Judith Butler y José Enrique Marianetti se conectan, puesto que cada uno de ellos, desde diferentes orientaciones teóricas como lo son la sociología, la filosofía y la criminología tratan transversalmente la construcción del habitus, la representación del cuerpo y la configuración de las emociones como factores interconectados. Las categorías de análisis tomadas de estos autores se complementan y enriquecen las posibilidades de análisis de esta investigación.

De acuerdo con este mismo criterio se hizo una trasposición de las categorías de análisis propuestas por Myrian Jimeno Santoyo, desde el ámbito de la antropología al análisis literario. Las categorías *evento*, *razones*, *desenlace*, *configuración emotiva* y *drama* están vinculadas a los conceptos vertidos por Pierre Bourdieu en lo que respecta a la construcción del habitus y son cercanas a lo conceptualizado por José Enrique Marianetti en lo que concierne a la experimentación de las emociones y la representación de las pasiones humanas. La trasposición de estas categorías tomadas de la antropología no solo amplía el

carácter comparatístico de este trabajo sino que, fundamentalmente, permite realizar el análisis de las causas y las situaciones que inducen a los personajes femeninos de las novelas del corpus a cometer sus crímenes de manera secuenciada.

CAPÍTULO TERCERO

3.1. Los crímenes pasionales y sus realizaciones

Las preguntas iniciales, ya formuladas en la Introducción de este trabajo, a saber: ¿qué (re)construcción socio-cultural de los géneros masculino-femenino se representa en estos textos literarios?; las mujeres asesinas ¿(des)naturalizan su cuerpo y, al hacerlo, proponen un camino-otro para su género?; ¿mediante qué estrategias se deconstruye el habitus femenino asociado a la sumisión/dominación?; ¿qué atributos de género subvierten las mujeres ante una situación límite como es la de cometer un crimen?; operan como hilos conductores en el análisis de las novelas seleccionadas. En este capítulo se abordará el análisis de cada una de ellas desde la perspectiva teórico-metodológica seleccionada. Se analizará, entonces, el funcionamiento de cada una de las categorías formuladas por la antropóloga Jimeno Santoyo en interconexión con las categorías teóricas tomadas de Pierre Bourdieu, Judith Butler, Josefina Ludmer y José Enrique Marianetti, ya definidas en el marco teórico. Con estos elementos teórico-metodológicos se intentará responder a los interrogantes planteados. El procedimiento que se realizará consiste en describir y ejemplificar las situaciones que atraviesan los personajes, el vínculo que mantienen entre ellos y con su entorno, los móviles que indujeron a las mujeres a cometer los crímenes y las condiciones personales y colectivas que, entretrejidas, las convirtieron en asesinas. Este procedimiento se llevará a cabo en cada una de las novelas del corpus seleccionado. Finalmente, se realizarán algunas consideraciones sobre la efectividad transformadora (o no) de las acciones de las tres mujeres, lo que habilita el uso significativo de la metáfora utilizada en el título de este trabajo.

3.2. Marginación, violencia y engaño: el caso de Rabadilla en *Boquitas pintadas*

Evento

Antonia Josefa Ramírez, también llamada Rabadilla, se construye, en comparación con Catalina y Laura (protagonistas de las novelas de Mastretta y Millás), como el personaje femenino que más ha tenido que lidiar con diversos factores socio-culturales que, materializados en su cuerpo, la han inducido a un destino inevitablemente trágico, del cual, sin embargo, logró salir, aunque convirtiéndose en asesina.

Rabadilla es una joven que trabaja como empleada doméstica de la familia Aschero y vive con ellos. Se califica a sí misma, quizás por mandato social, como “sirvienta”. La “patrona”, como la llama Rabadilla, es una maestra que no solo ejerce la profesión que la configura como el prototipo de la mujer de bien en la época en que transcurre la historia, esto es, año 1937, sino que además socialmente se posiciona en un espacio jerárquico por ser la esposa de un médico, el Dr. Aschero. La patrona de Rabadilla se configura en la historia como uno de los personajes femeninos que despliega una serie de prejuicios, discriminaciones y un conjunto de normas asimilados culturalmente, prejuicios con fuerte arraigo cultural que perfilan el destino de las mujeres según la clase social de pertenencia. Así, esta patrona y maestra alecciona a su “sirvienta” respecto del tipo de hombre que puede o no considerar como posible pareja:

Según ésta las sirvientas no debían dejarse acompañar por la calle ni bailar más de una pieza en las romerías populares con muchachos de otra clase social. Debían descartar ante todo a los estudiantes, a los empleados de banco, a los viajantes, a los propietarios de comercio y a los empleados de tienda. Se sabía que las costumbres de ellos era noviar con chicas de familia –“haciéndose los santitos, Raba”-, para después en la oscuridad tratar de seducir a las sirvientas, las más vulnerables a causa de su ignorancia. (...) Le recomendaba en cambio a cualquier muchacho bueno, trabajador, palabras con las que designaba a los obreros de toda índole (60)

Según Pierre Bourdieu no es posible disociar las relaciones sexuales entre los hombres y las mujeres y las condiciones sociales a las cuales pertenecen

cada uno de los involucrados. Relación y clase social de pertenencia determinan una relación de significación a la que Bourdieu denomina “violencia simbólica”; no puede explicarse la “violencia simbólica”, que constituye para Pierre Bourdieu lo esencial de la dominación masculina, sin hablar del *habitus* y de las condiciones sociales que intervienen para que la violencia simbólica se lleve a cabo con eficacia. No resulta tan simple, de acuerdo con la perspectiva del teórico, erradicar esta violencia simbólica, ya que forma parte de una estructura profunda que la produce:

Las inclinaciones (*habitus*) son inseparables de las estructuras (...) que las producen y las reproducen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres, y en especial de toda la estructura de las actividades técnico-rituales, que encuentra su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos. (33-34) (Resaltado del autor)

En este sentido, a Rabadilla, por ser pobre e ignorante se le enseña no solo que no puede relacionarse con hombres pertenecientes a otra clase social sino que tampoco puede aspirar a salir de su condición. En el consejo de la patrona se sugiere además que, por ser sirvienta e inculta, los hombres de otra clase social solo la seducirán y la engañarán. Queda implícita también la sexualidad entre hombres y mujeres como una problemática vinculada con la cultura y el estrato social y, fundamentalmente, como generadora de violencia.

Francisco Catalino Páez, también llamado Pancho, es un joven que vive en un contexto de extrema pobreza, trabaja como albañil y se caracteriza por tener grandes aspiraciones que podrían sacarlo de la situación/ubicación de marginalidad social y cultural. El ascenso social se representa, desde su perspectiva, a través del deseo de ingresar a la escuela de policías; el ascenso cultural, en su imaginario, está representado por un profundo deseo de tener una relación afectiva con una mujer de otro estrato socio-cultural. Se imagina ir “caminando por la calle delante de la gente, con una maestra de escuela” (113).

Raba representa para él todo aquello que rechaza, esto es, la pobreza, el color oscuro de la piel, la servidumbre y la baja condición social; sin embargo, y como si el consejo de su patrona se hubiera convertido para Rabadilla en una profecía, ella se configura como víctima de la violencia a la que refiere Bourdieu,

una violencia física, afectiva y psicológica a la que la somete Pancho, quien la engaña y abusa de ella.

Pancho comienza a seducir a Raba quien, ingenuamente y acorde a lo que se le ha inculcado, ve en él a un buen hombre, humilde y trabajador; él, por el contrario, ve en esta joven a una pobre mujer a quien se acerca solo para cumplir un único propósito, mantener relaciones sexuales con ella, a escondidas de la gente del pueblo.

Un narrador omnisciente relata los primeros encuentros entre Pancho y Raba y narra la noche en la que ambos jóvenes asisten a un baile del pueblo o “romerías populares”. Esa noche marca el inicio de las penurias de Rabadilla y el comienzo de una violencia afectiva a la que la somete Pancho, cuyo pensamiento revela discriminación hacia esta mujer pobre e ignorante:

Tiene los brazos *marrones*, las piernas *más marrones todavía* (...) no sabe ni dar un beso, tiene un poco de *bigote*, patas *negras cara negra*, ¿le hago una caricita? suavcita *pobre negra* (...) le voy a decir que la quiero bien de veras, a lo mejor se lo cree, que es linda, que me han dicho que es muy trabajadora, que le tiene la casa limpia a la patrona ¿qué más le puedo decir a *una negra* como esta? qué mansita que es la *negra*, me da pena aprovecharme (...) se cree que yo la quiero, se cree que mañana ya me caso (...) yo si quiero te aprieto y te quiebro, mirá la fuerza que tengo, pero no es para pegarte (...) qué mansita es *mi negra*, pero si te retobás estás perdida lo mismo, mirá la fuerza que tengo. (70) (Resaltado propio)

La cita transcripta pone de manifiesto el predominio de dos adjetivos con connotaciones negativas, “marrón” y “negro/a”, mediante los cuales Pancho construye su propia imagen de Rabadilla. Estos calificativos, reiterados en el monólogo de Pancho activan significados profundos de descalificación y racismo. En el lenguaje de este hombre se percibe una postura prejuiciosa, que anula a la mujer de antemano, solo por el color de su piel. Además, esta mujer deja de ser apreciada como tal puesto que también Pancho le proporciona, desde su perspectiva discriminatoria, atributos masculinos como, por ejemplo, el “bigote”, sin poseer, tampoco, la experiencia amorosa que la haría –según su esquema– deseable como mujer pues ni siquiera sabe “besar”. Pancho ha construido a Raba como una mujer negra, fea y con rasgos masculinos pero, y esto es muy importante para tener en cuenta en el contexto del análisis, no le ha quitado la debilidad del cuerpo femenino. En este sentido, Pancho enfatiza una y otra vez la

condición de “mansita”, frágil y débil de la mujer a quien intenta seducir y pone de relieve la posibilidad cierta del uso de la fuerza física por parte del hombre. También resulta evidente su decisión de engañarla. Para cumplir su propósito este hombre ha llevado a la muchacha a una obra en construcción a la salida del baile; en ese contexto los jóvenes mantienen relaciones sexuales, consentidas por Raba a fuerza de mentiras; allí se materializa el abuso de este hombre, quien no se responsabilizará al saber que, después de ese encuentro, Raba queda embarazada.

Este monólogo marca el inicio de una relación conflictiva, signada por la unilateralidad en los afectos, pues, al contrario de Pancho, Raba tiene sentimientos sinceros hacia él. Ella tiene muy enraizadas, naturalizadas, las diferencias o los condicionamientos de clase impuestos y, como mujer pobre, no es capaz de observar más allá de lo que se le ha inculcado:

La patrona no me ve, no se lo cuento a mi amiga, no bailé con los del Banco, no bailé con estudiantes, no bailé con los que usted me dice que nunca baile, Pancho no es de esos que después de noviar con las otras se aprovechan de las sirvientas, bueno y trabajador (...) entré como dama, y pagué veinte centavos, las chicas que van al baile aunque no sean más que sirvientas sacan entradas de dama, lo mismo que una empleada de tienda, o las chicas ayudantes de modista, o las señoritas que trabajan de maestra (...) si un día el patrón se me quiere aprovechar yo corro y lo llamo a Pancho. (70-71)

El pensamiento de Raba ante esta situación exhibe varias imposiciones culturales y deja al descubierto la violencia simbólica a la que se la somete no solo por ser mujer sino también por ser pobre. Desde su lógica asume que se comporta con obediencia y de acuerdo a las prácticas impuestas culturalmente; así, destaca la importancia que tiene para ella haberse mantenido alejada de los hombres que no son de su misma condición socio-cultural y deja leer además, aunque de modo implícito, la posibilidad del abuso físico y sexual por parte de su patrón (ante lo cual cree poder recurrir a la ayuda de Pancho que se configura, desde los parámetros inculcados culturalmente a todas las mujeres de la época, como el protector); por último, es importante señalar un detalle que se configura casi como la manifestación del deseo de igualdad respecto a las otras jóvenes, esto es, el ingreso al baile con el pago del mismo costo de entrada que el resto de las “damas” (las mujeres que no son “sirvientas” como ella).

Como sostiene Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*:

Cada uno de los dos sexos es el producto del trabajo de construcción diacrítica, a un tiempo teórico y práctico, que es necesario para producirlo como *cuerpo socialmente diferenciado* del sexo opuesto (desde todos los puntos de vista culturalmente pertinentes) (...) Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de autodepreciación, o sea de autodenigración sistemáticas. (21-28) (Resaltado del autor)

Hay en la historia una doble imposición de normas configuradoras del habitus o rol de la mujer; el cuerpo de esta mujer pobre, representada por Rabadilla, no solo tiene inscriptos los mandatos culturales correspondientes a su género sino que también las condiciones sociales marcan una diferenciación entre mujeres de una misma época y, en ciertos casos, estas diferencias sociales posibilitan que la violencia simbólica sea llevada a cabo con mayor eficacia.

De acuerdo con lo expuesto, es posible sostener que Rabadilla ha asumido una “pose”, en términos de Bourdieu, construida mediante la socialización, que se ha vuelto no solo un habitus sino un destino inexorable para ella.

Razones

Rabadilla queda embarazada pero, a pedido de Pancho, oculta la identidad del padre de su hijo. Este pedido que la joven considera algo provisorio es la manifestación del desprecio y el descompromiso de Pancho con ella y su hijo. Como se indicó más arriba, el joven no había pensado sostener una relación amorosa con una joven de origen humilde; sus aspiraciones personales lo hacían sentir rechazo por ella, deseaba tener a su lado a una mujer de una condición socio-cultural superior. Paralelamente al proceso de embarazo de Raba, Pancho se postula como aspirante a suboficial en la Policía de la Provincia (La Plata), es aceptado y se ausenta de Coronel Vallejos, su pueblo de origen, durante varios meses para cursar sus estudios.

Raba da a luz sola a su hijo y tiene pensamientos contradictorios respecto de la actitud de Pancho; por un lado se engaña a sí misma y cree que él en algún

momento volverá y formará con ellos una familia y, por otro lado, siente temor al pensar en el rechazo del joven:

Antonia Josefa Ramírez, a las 23:30, descansaba en una camilla de la Sala de Partos del Hospital Regional del Partido de Coronel Vallejos (...) Pancho estaba lejos pero era por el bien de todos: se estaba haciendo Suboficial, al volver ganaría bien, el 29 de julio se había ido, hacia seis meses casi que no lo veía, y ella había cumplido su promesa de no decir nada a nadie. Cuando él estuviera afianzado en su puesto se arreglarían las cosas ¿pero por qué no habría contestado a sus cartas? ¿se habrían perdido? ¿su letra era tan torpe que los carteros no la habían entendido? (...) ¿Cuál era en ese momento su temor más grande? En ese momento su temor más grande era que Pancho volviera y repudiara a ella y a la criatura. (98)

Su mayor temor se convierte en realidad, han pasado los meses y el niño ya tiene más de un año de vida, Pancho se ha convertido en suboficial y ha vuelto al pueblo, trabaja en la comisaría y destina su sueldo a la construcción de una casa. Pero no mantiene ningún tipo de vínculo con Raba o Panchito, Francisco Ramírez, su hijo. Raba, a pesar del tiempo transcurrido, continúa engañándose a sí misma, sigue pensando que él la buscará para casarse con ella después de la construcción de la casa y hasta se siente culpable por la distancia de Pancho ya que él le ha manifestado su enojo por haber contado a todos que era el padre del niño. Raba no pierde nunca sus rasgos de ingenuidad ni la esperanza de una modificación en la conducta por parte de Pancho, pese a las innumerables muestras de abandono y desprecio por parte de él, quien siempre encuentra excusas para justificar sus actitudes.

La difícil situación económica de Raba la obliga a dejar a su hijo al cuidado de su tía, viajar a Buenos Aires para trabajar y así poder sostener las necesidades del niño y las propias; el desasosiego por la distancia con el hijo se acrecienta y esta situación la lleva a asumirse tal como el “otro” (Pancho) la ha construido. Esto la induce a denigrarse a sí misma con pensamientos discriminatorios, en concordancia con lo que ha asimilado del contexto en el que vive. Por esto, se maltrata a sí misma y asume la culpa que le cabe en esa situación estereotipada pues está segura de que Pancho tiene “miedo que lo echen de la Policía si se casa con *una como yo*” (resaltado propio, 106).

Un día le ofrecen trabajar nuevamente en Coronel Vallejos, una familia de clase media cuya única hija es maestra (Mabel Sáenz). Esta familia le permitirá a Raba visitar a su hijo todas las tardes. Su estadía en esa casa representa en la historia el punto de quiebre entre la naturalización del habitus y su insubordinación a la dominación impuesta.

Pancho, ya convertido en suboficial de la Policía, cumple sus funciones en la comisaría que colinda con la casa de la familia Sáenz. Como se mencionó en reiteradas oportunidades el deseo de Pancho es progresar socialmente y parte de ese progreso implica relacionarse con una mujer blanca, opuesta a *“las criollas negras y peludas”* (resaltado del autor, 112), como él mismo lo expresa. “La niña Mabel”, como la llama Raba, simboliza para Pancho el estereotipo de la mujer que desea a su lado, aunque más no sea para mantener una relación clandestina ya que, por su origen humilde, también él está estigmatizado por normas culturales que harían casi imposible que una joven de buena familia y él mantuvieran una relación amorosa aceptada socialmente.

Raba alberga la ilusión de que Pancho algún día reconozca a su hijo, planifique su bautismo y, finalmente, decida casarse con ella. Pero la actitud del joven está muy alejada de la ilusión de esta mujer, por el contrario, él evita todo posible encuentro:

yo sé que vos podés pretender más, una chica que no sea sirvienta ¿y si cuando pasa no me mira? ¿y si se enoja y me escupe? Las botas y la gorra... ¡ahí viene! (...) Pancho (...) ¿Por qué se cruza a la otra vereda? ¿no me vio? Sí que me vio, ¡Pancho! ¡se metió en la confitería! (...) ¿tendría miedo que le dé un cuchillazo que se cruzó a la confitería?...con la cuchilla grande corté el ala de un pollo pelado, el cogote, las patas, le saqué el hígado y el corazón. (118-119)

Este breve fragmento forma parte de un extenso monólogo de la Raba y proporciona indicios que, por más que en el momento de la narración aparezcan como datos propios de la acción cotidiana de una “sirvienta”, como es la de desmenuzar un pollo en la cocina, se vuelven muy significativos cuando se contrasta con el desenlace. El cuchillo, elemento natural de uso cotidiano, se construye como un objeto/indicio que pone de manifiesto que, en el pensamiento de Raba, dar un “cuchillazo” forma parte de su posibilidad de relación con Pancho. Es más, la pregunta retórica que precede a la afirmación de las acciones

destructivas que lleva a cabo con el cuchillo, la coloca en otro lugar pues imagina la posibilidad invertida de que sea el hombre quien le tema a ella. De todas maneras, y aunque construye un autoengaño más, esta escena se resignificará con el desenlace cuando este pensamiento se vuelva realidad.

Así, paulatinamente y con la suma de elementos dispersos pero reiterados en varias ocasiones y con distintas estrategias, se va construyendo la imagen de una mujer despreciada, rechazada, socialmente invisibilizada, a quien solo le queda mantener alguna secreta esperanza, la que se ve opacada también cuando descubre la relación secreta que Pancho mantiene con “la niña Mabel”. Esta suma de acontecimientos se convierten en preanuncios de una tensión extrema que se condensan en la imagen de la Raba y sus posibilidades de convertirse en agente de cambio.

Desenlace

La planificación del crimen, al igual que en *El desorden de tu nombre*, no se narrativiza. En Rabadilla, al parecer, no hay una decisión manifiesta y racionalmente planeada de cometer un crimen. Hasta el momento en que se comete el asesinato, y sin leer entrelíneas el monólogo interior de la Raba en el que se menciona al cuchillo como objeto que provoca muerte, nada hace pensar que quiere matar a Pancho. Tampoco se sugiere que Pancho tema algún tipo de venganza por parte de la joven madre. Sin embargo, una madrugada en la que Pancho se escapa por la ventana de la habitación de Mabel, con quien había iniciado una relación oculta, Raba sale a su encuentro y, en medio de oscuridad, lo espera, lo acecha, descarga sobre él un cuchillo de la cocina y lo mata:

Ya me voy, tenés que cerrar la ventana después que yo salte, que hace frío, la luna y las estrellas, el patio, me van a brillar las botas, la boquita que tenés, con gusto a caramelos surtidos (...) ¡La luna me hace brillar las botas! los sapos, el charco, la parra, *la sirvienta está durmiendo*, los canteros, los rosales, las hormigas, el rocío, la escarcha, la higuera, la tierra, el pasto, el tapial, la luna me hace brillar las charreteras, los botones de metal, *un gato*, estoy temblando, de frío, hay un gato...no hay nada...¿quién pisa las hojas secas?...es de frío que tiemblo, yo miedo no le tengo a nadie...anda un gato...¡no te me acerqués!...pensé que eras un gato, que en la mano te brilla algo, *¿uñas puntudas de gato?* La cuchilla de la cocina (120) (Resaltado propio)

Los pensamientos y las últimas palabras de Pancho quedan inconclusos, aunque lo que alcanza a enunciar se enmarca también en la línea semántica de asociación de Rabadilla con un animal, el gato, tradicionalmente caracterizado por su astucia. No formaba parte de su construcción de esta mujer la posibilidad de una reacción violenta por parte de ella por lo que el desenlace lo toma de sorpresa. Su muerte se representa en el relato a través del silencio o el vacío marcado la ausencia tipográfica del punto final.

Raba mata al hombre que la engañó con un cuchillo⁵. La definición del simbolismo que tradicionalmente tiene el cuchillo permite hacer una proyección con respecto al estado de ánimo y a las características de la personalidad de Raba al cometer el asesinato y, si bien es probable que haya sido el único instrumento al que ella tenía acceso para asesinar a Pancho, este objeto está fuertemente asociado a la idea de ira, muerte, venganza y sacrificio. Se ha empleado en ocasiones como símbolo de representación del asesino y de allí su vinculación con la traición. Barbarie y salvajismo también son adjetivos que podrían definir a quien lo usa; de acuerdo a la posición socio-cultural que se le otorga en la historia a esta mujer humilde es esperable que sea el arma que ella utiliza para vengar el engaño de Pancho.

El vacío en la enunciación del relato de la muerte de Pancho se completa con el intertexto del sumario policial que se reproduce en la novela. Según consta en el sumario que inicia el personal policial de la Comisaría de Coronel Vallejos que acude al lugar del hecho, el asesinato de Francisco Catalino Páez (Pancho) se llevó a cabo la madrugada del día 17 de junio de 1939 y con "...un corte de cuchilla de cocina de hoja afilada de veintiocho centímetros de largo, que le penetró entre las costillas derecho al corazón..." (124).

A partir de ese momento las versiones del crimen serán voluntariamente distorsionadas por el sector "alto" de la sociedad. Raba será menospreciada hasta las últimas consecuencias porque el crimen cometido pierde predominancia e

⁵Juan Cirlot en su publicación *Diccionario de símbolos* (1982) define la simbología de este objeto como la inversión de la espada. Está asociado a las ideas de venganza y muerte, pero también a la idea de sacrificio. La corta dimensión de la hoja del cuchillo representa, analógicamente, la primariedad del instinto que lo maneja, como la altura de la espada, inversamente, expone la altura espiritual de su poseedor.

importancia. Lo que hay que ocultar no es su asesinato sino la relación secreta que “la niña Mabel” mantenía con el policía. En este sentido, es posible sostener que la mentira (punto que se analizará más adelante) opera a nivel diegético, al igual que el cuchillo, como un arma que se manipulará estratégicamente según pautas socio-culturales impuestas y que inducen al personaje representado por Rabadilla a perder su individualidad para salvaguardar a una mujer que pertenece a otra condición social y que, al menos en la historia, parece tener más derecho que Raba a ser protegida de la mirada cuestionadora de los otros.

Configuración emotiva

Varios son los ejes posibles que permiten trazar la configuración emotiva del personaje representado por Rabadilla; todos ellos forman un complejo entramado que involucra tanto lo personal/individual como lo social/cultural. Como ya se mencionó con anterioridad, no es posible analizar la construcción de este personaje sin destacar su posicionamiento en una clase social determinada pues su pertenencia a una clase social baja, sumada a su condición de mujer, establece un doble factor de marginación y maltrato social.

En relación a este aspecto, Pierre Bourdieu señala –tal como ya se ha mencionado- que las diferencias económicas y culturales marcan una distancia entre las mujeres de un mismo contexto ya que, de acuerdo con el estrato social al cual pertenezcan, serán afectadas en grados diferentes por la dominación masculina.

Rabadilla, joven humilde y trabajadora, se construye en función de un fuerte estigma a partir del cual no solo su entorno le imprime una diferencia socio/cultural que la segrega sino que incluso ella misma se auto-discrimina y castiga por su condición de empleada doméstica, de acuerdo con lo que ha aprendido en Coronel Vallejos, pequeño pueblo que representa las primeras décadas del siglo XX de una Argentina con marcadas divisiones de clases sociales. Como ya se expusiera y ejemplificara en el apartado Evento, quedó demostrado que Rabadilla estaba destinada a permanecer en la misma condición social en la que había nacido y vivido sin posibilidad de revertir esta situación.

Este mismo criterio cultural hace que Pancho la engañe, abuse de ella y la abandone sin responsabilizarse de las consecuencias.

Los prejuicios sociales y los mandatos culturales se manifiestan claramente en el imaginario subjetivo de Raba, así, las carencias, la frustración y las ilusiones de esta mujer se representan en la diégesis a través de la incorporación de intertextos provenientes de la cultura popular. Estos intertextos, generalmente boleros y tangos, están presentes en *Boquitas pintadas* a nivel estructural, en los epígrafes, pero también están intercalados en los largos monólogos de los personajes. En ese sentido, los personajes se apropian de los intertextos que operan como descriptores de ellos y de sus situaciones:

“...la culpa fue de aquel maldito tango, que mi galán enseñóme a bailar, y que después hundiéndome en el fango, me dio a entender que me iba a abandonar...” las mangas deshilachadas y la solapa, si me pongo el tapado no se ve que el vestido es nuevo “...y adónde irá mi pobre vida, rodando sin cesar...” ¡que se embrome por vaga! (...) porque son de Buenos Aires se creen que son más que las sirvientas (...) El uniforme, las botas y la gorra pero es gordo ¡el comisario! ¿ya serán las siete? ¿vendrá a meterme presa? Que tuve un hijo sin casarme, y el corte de género me lo regalaron ¿se creerá que lo robé? “...desde el día que de paseo vi a una cieguita, y a su lado a una viejita que era su guía y su amor...” (...) “...y observé que la chiquita de ojos grandes y vacíos, escuchaba el griterío de otras nenas al jugar...” jugaba la Celina, la Mabel y la Nené, siguieron hasta sexto grado, en el recreo saltando a la cuerda “...y le oí que amargamente en un son que era de queja preguntábale a la vieja ¿por qué yo no he de jugar?...” los pelos en las piernas tiene mi tía y los bigotes, si se afeita le salen cada vez más, y las manos negras, y varices verdes, pero hay una sirvienta que es la del Intendente Municipal, que es blanca, pero el Pancho es también negro como todos los que viven en los ranchos. (116-117)

El uso del monólogo interior de Raba permite entrecruzar sus pensamientos con las letras de los tangos “La cieguita”⁶ y “Maldito tango”⁷. El personaje se identifica con las letras de estas canciones y, de este modo, adquiere una proyección general de su propia situación. El estereotipo de la “sirvienta” engañada por un hombre, con características físicas disfóricas y un hijo natural al que debe sostener económica y emocionalmente es una temática recurrente y muy difundida a través de las letras de tangos, boleros y en los folletines y novelas sentimentales de la primera mitad del siglo XX. Puig retoma estas letras

⁶La letra del tango “La cieguita” fue escrita por Ramón Bertrán Reyna “Ramuncho” y grabada por Gardel en diciembre de 1927.

⁷“Maldito tango” fue compuesto por Luis Roldán entre los años 1916 y 1917.

de canciones populares en las que, como sostiene Da Silva de Oliveira, el engaño, la traición y la desilusión son temas frecuentemente utilizados en los vehículos masivos y entrecruza las voces y las vivencias de los personajes que construye mediante lo cual crea una compleja trama de perspectivas en las que los límites aparecen difusos.

La cita además destaca la multiplicidad de situaciones que experimenta la Raba: el miedo a ser perseguida por no seguir mandatos culturales, la discriminación por su condición de sirvienta y el color de su piel, implícito al describir a su tía y al mencionar, por oposición, a la empleada doméstica blanca, el recuerdo de su infancia alejada de las otras niñas por los mismos motivos que la marginan en la adultez de las mujeres de otra condición social. Como ya se mencionó y, al igual que el discurso de Laura y Catalina, el discurso de Rabadilla está cruzado por una serie de sentimientos y emociones, de críticas sociales y culturales que parecen no tener voz o no ser escuchados y que, inevitablemente, operan como determinantes del crimen que comete.

De su posición social se desprenden varias cuestiones que son fundamentales en la construcción del personaje; por ejemplo, su cuerpo como espacio destinado al abuso y al maltrato de variada índole. Al igual que los cuerpos de Catalina y de Laura, el cuerpo de Rabadilla se configura, desde la línea de lectura planteada por Judith Butler (1982), como un lugar, una “realidad material definida en un contexto social” (312). A través de la construcción del personaje de Rabadilla se realizan cuestionamientos y críticas implícitos en *Boquitas pintadas* que intentan denunciar el sometimiento, el abuso de poder y la dominación masculina, principalmente de la mujer pobre. Raba representa a la mujer dócil y obediente cuyo cuerpo ha sido despojado de una dignidad también construida desde parámetros culturales; una mujer sobre quien el hombre detenta violencia, física, psicológica, emocional y sexual, aspectos que ya han sido ejemplificados a lo largo del análisis de este personaje.

Mabel, la amante de Pancho, se configura desde su perspectiva como la mujer idealizada, maestra, blanca, hermosa y de clase social acomodada pero si bien esta mujer es todo lo opuesto a Raba, la mirada machista de Pancho no deja de concebir a la mujer como un objeto que utiliza en función de sus deseos.

Utiliza la metáfora “muñeca” para referirse a Mabel y en sus palabras y acciones se manifiestan sentimientos encontrados y una notable tendencia a la violencia y la dominación ejercidas sobre el cuerpo de la mujer:

...tiene perfume la funda de la almohada, mi cabeza negra en la almohada blanca, la sábana está bordada con florcitas que no son de verdad (...) bien abrigada está la muñeca de tamaño natural, la despierto cuando quiero, en la oscuridad el pelo y la boca negra, las muñecas sentadas en la repisa, no se mueven, yo las tuerzo y les doy vuelta la cabeza, los brazos, las piernas, no pueden gritar que viene el padre y me ve (...) ya no aguantan más el dolor pero si gritan las descubren ¿la carne negra de criollo te tizna la sábanas bordadas? te tizna la boca y las orejas y todo el cuerpo desde las doce de la noche hasta las tres, las cuatro de la mañana (...) meto el trapo en el betún y cuando sea de día embarduno todo el cuero de la bota, el cepillo ya está seco el betún las botas mejor lustrada, ella me lo tendría que lustrar, vaga, duerme la muñeca, el pelo natural y los ojos que se mueven, despertate, ya me voy, tenés que cerrar la ventana después que yo salte. (120)

Otro aspecto importante para destacar al observar la configuración emotiva de este personaje, que se podría considerar marginal o secundario dentro de la diégesis, son los celos. Rabadilla mata a Pancho no solo porque le mintió y la abandonó sin reconocer a su hijo sino también por celos, porque se ha convertido en el amante oculto de la “niña Mabel”.

Un breve recorrido por algunos estudios teóricos que analizan el tópico de los celos nos ayudan a delinear otro aspecto de la personalidad de Raba. Los celos surgen cuando uno de los integrantes de la pareja se siente amenazado por la presencia de un tercero, a partir de lo que experimenta un estado emocional asociado a la confusión y el aturdimiento. Inseguridad, posesión, amor se confunden en los sentimientos del celoso y, en definitiva, son una reacción protectora que surge ante otro que se configura como un peligro inminente.

Ivonne Bordelois en *Etimología de las pasiones* (2006) establece una clasificación de las pasiones humanas y diferencia entre las “pasiones claras” y las “pasiones oscuras”; precisamente dentro de este segundo grupo se encuentran ubicados los celos, considerados una pasión ya que, en definitiva, simbolizan la búsqueda incesante de algo que produce sufrimiento. Etimológicamente, el origen de esta palabra es incierto, pero está asociado a derivaciones de raíces indoeuropeas tales como *kel*, uno de sus sentidos es cubrir, proteger, ocultar; otro sentido de *kel* es poner en movimiento. En latín

tardío *zelo* significa amar, adorar, celar y *celare* es mantener secreto, ocultar; *celare* se asocia a cubrir y proteger; las *celosías* son las persianas que ocultan a las mujeres, representan el encierro y este nombre también proviene de la palabra celos; *recelar* significa temer, desconfiar, sospechar:

Como en el entramado sutil de las celosías, los significados de esta palabra se trenzan y se multiplican. El que cela oculta, sospecha, persigue velozmente, está devorado por el ardor hacia el objeto de su amor o de su ambición y rivaliza con quienes compiten con él para obtenerlo (...) el celoso teme ser despojado de aquello que cree poseer. El celoso, como ya se ha dicho, es un típico obsesivo (...) el celoso despliega una mayor fantasía con respecto al objeto de su pasión, y por su misma insistencia paranoica, suele acarrear involuntariamente la pérdida del objeto de su deseo. (147)

Pancho se configura para Raba como el objeto de su deseo, desea ser su esposa, ser amada por él, que reconozca al hijo que ambos tienen y que, en definitiva, asuma públicamente la relación que le hizo creer que tenían. Es primordial, en el contexto socio-cultural representado en la novela y en el que tienen gran peso los mandatos impuestos a las mujeres, que Rabadilla recupere su dignidad, que reivindique su honor, que deje de ser vista como la mujer que ha tenido un hijo sin casarse, como la sirvienta burlada y, fundamentalmente, es importante para Raba poder constituir una familia como uno de los principales mandatos que deben cumplir todas las mujeres; así lo manifiesta en reiteradas ocasiones, aunque estos mandatos no sean más que la manifestación de deseos también inculcados culturalmente pero inalcanzables para ella:

ni bien nos casemos el nene que está en una cuna blanquita y el padre llega cansado a la cama, estuvo de suboficial, y después hizo un pozo, para empezar la pared, del baño de la casita (...) Pancho se tira en la cama cansado pero bien limpio, y el Panchito en la cuna (...) ¡qué me importa que el rancho esté sin cocina! primero que el Pancho se dé el gusto de levantar el baño de material, cuando pueda hará la cocina y yo me lavo al aire libre los platos (...) entro a la pieza cansada, y están los dos jugando...(117)

Tomar conciencia de la relación clandestina que Pancho tiene con Mabel la despoja de sus sueños, del cumplimiento de los preceptos impuestos y la enfrenta a la mentira. Matar a Pancho es el camino que Raba elige para subvertir su situación, una situación que, a diferencia de las asesinas de las otras novelas analizadas, necesita modificar ya que la ha “manchado” ante la mirada social. El

crimen es para Raba, tanto como para Catalina y Laura, la forma de alterar el destino, de torcer el rumbo de su vida, de llevar a cabo la torsión de género definida por Josefina Ludmer.

Drama

Boquitas pintadas, en comparación con *Arráncame la vida* y *El desorden de tu nombre*, se configura como la obra en la que se dejan al descubierto con mayor énfasis los conflictos socio-culturales y la representación de un fuerte sistema de moralidades. Se ha intentado dejar claro en las distintas categorías de análisis que delinearon las características de la asesina de la novela de Puig el complejo entramado constituido por la pertenencia de clase, la imposición de los roles y los valores morales imperantes que operan como sistemas simbólicos. El crimen que comete Rabadilla es una consecuencia directa de la opresión en la que vive el personaje, como ya se dijo, por ser pobre, por ser mujer y por haber sido engañada. El engaño no solo es del hombre con el cual tuvo un hijo sino también de su patrona, la señorita Mabel, quien no desconoce que el hijo de Raba es del policía, su amante secreto.

La declaración de Raba y la confesión de Mabel Sáenz simbolizan la percepción de género impuesta a las mujeres de la época. No puede explicarse la declaración de Raba sin mencionar la participación de Mabel en esta declaración. Como ya se refirió más arriba, Pancho mantenía una relación amorosa oculta con Mabel, Raba había percibido esta situación y quizás los celos hayan sido determinantes en la decisión de cometer el asesinato. A partir de esta situación que se mantenía en la clandestinidad se pone en juego un complejo entramado que vincula a los tres personajes involucrados con una serie de mentiras, simulaciones y farsas que deben sostener las dos mujeres que participan en esta historia de engaños.

La declaración de Raba hubiera dejado al descubierto la conducta de Mabel y su transgresión de los atributos de género impuestos culturalmente; por esto, Mabel necesita que la verdad permanezca oculta ante la mirada de los otros (el pueblo y su familia) y de la justicia. Por este motivo, obliga a Raba a mentir en la

declaración, ella misma le dice lo que debe declarar y, por supuesto, no le interesa resguardar del castigo a la “sirvienta” sino salvarse a sí misma de la condena y el desprecio social. El personaje de Raba, una vez más, opera en la historia como un disparador que intenta provocar la reflexión respecto de las distintas voces sociales, el choque de valores morales y de género impuestos en el contexto temporal e histórico en el que suceden los hechos; Rabadilla como representante de una clase social baja sufre una humillación impuesta por su patrona en favor del honor y la posición social de ella, lo que pone en evidencia el contraste entre la alta y la baja posición socio-cultural. Así, la mentira que Mabel construye para salvarse forma parte de lo que declara Antonia Josefa Ramírez ante la policía después del asesinato de Pancho:

Antonia Josefa Ramírez, de veinticuatro años de edad, confesó haber dado muerte al Suboficial de Policía Francisco Catalino Páez con una cuchilla de cocina. La confesión fue interrumpida varias veces por crisis de llanto y a cada rato la Srta. Sáenz debió sujetar a la imputada en su intento repetido de golpearse la cabeza contra la pared. La Srta. Sáenz, a quien ya la imputada había referido los sucesos ni bien se despertara, la ayudó a colmar las lagunas mentales que su memoria presentaba a cada momento. Los hechos se precipitaron en la madrugada del día dieciséis al ver entrar la imputada al occiso en su habitación, vistiendo su uniforme de suboficial. Este la amenazó con su revólver y dijo que se le entregara allí mismo, pese a la proximidad de los patrones. La imputada, plena de rencor por haber sido abandonada con un hijo natural después de haber sido seducida en base a vanas promesas, se resistió (...) Cuando la imputada creyó llegado el momento oportuno, ya en el patio, le mostró la cuchilla para ahuyentarlo, pero Páez, ebrio, no dio importancia a la amenaza, por el contrario... (125)

A partir de esta declaración y de la posterior confesión de Mabel en el confesionario de la iglesia del pueblo, el lector conoce de forma completa el crimen de Pancho y las verdades omitidas, tanto por Raba como por Mabel.

Es interesante leer la confesión de Mabel como una estrategia de enmascaramiento de la verdad. La confesión no solo es un acto secreto sino que es el sacramento mediante el cual la Iglesia Católica administra el perdón de Dios a sus fieles. En *Boquitas pintadas*, la confesión de los pecados cometidos no solo le garantiza a Mabel el perdón de sus pecados sino, fundamentalmente, la permanencia en el orden de lo secreto de los acontecimientos que rodearon la muerte de Pancho:

Padre, tengo muchos pecados que confesar (...) le he mentido a mi futuro marido que tuve relaciones con un solo hombre, con un muchacho que se iba a casar conmigo y después se enfermó, y no es verdad, lo estoy engañando (...) pero tengo otra mentira muy grande que confesarle, una mentira tan grande (...) He mentido ante la Justicia (...) Yo vivía con mi familia en un pueblo de la provincia, y de noche entraba a mi habitación un hombre que trabajaba en la Comisaría (...) Resulta que ese muchacho era el padre de un hijo natural de mi sirvienta (...) Ella se dio cuenta y a la noche siguiente se quedó en el patio, con un frío terrible, esperando que él saliera de mi pieza. (...) la sirvienta había tenido el atrevimiento de esperarlo y le había dado dos puñaladas. (...) Cuando la Policía me preguntó qué había pasado no sé de dónde saqué el coraje...y les mentí. Les dije que el muchacho había querido abusar de la sirvienta y que ella se había defendido con la cuchilla. (...) Cuando se despertó la pobre le dije que si ella contaba la verdad la iban a condenar a cadena perpetua y no iba a ver más al hijo. (...) Le expliqué hasta que lo entendió que no dijera que el muchacho había estado en mi pieza, que él había saltado el tapial para verla a ella, para abusarse otra vez...(143-145)

Es fundamental destacar que la confesión de Mabel resalta la importancia que tiene para ella, como mujer, el mandato cultural; Raba es la asesina y tiene sus razones personales para cometer este crimen, motivos que ya han sido explicados, pero Mabel, la joven de clase social acomodada, la maestra de pueblo, el ideal de mujer para los hombres de la época, engaña para sostener un mandato que parece no poder quebrantar sin grandes costos.

Mabel solo quiere salvarse a sí misma y esto, indirectamente, ayudó a Rabadilla quien no fue castigada ya que quedó establecido que el asesinato fue en defensa propia.

La disimulación, la máscara y la mentira son las estrategias que estas dos mujeres utilizan para burlar los códigos culturales impuestos. Mabel se casa y prosigue con su vida al igual que Raba, la asesina, quien desde su silencio y su sumisión ante el pedido de “la niña Mabel” logra engañar a la justicia y seguir adelante.

3.3. Catalina: autoritarismo, desamor e infidelidad en *Arráncame la vida*

Evento

La historia de amor y muerte en la cual Catalina es la protagonista transcurre en México durante la primera mitad del siglo XX. Catalina Guzmán tiene menos de quince años cuando el general Andrés Ascencio decide casarse con ella; así, cumple con un requisito legal al casarse con la joven y, con extrema rapidez e indiferencia, no deja hablar al juez, impone su decisión con autoritarismo y ni siquiera registra probables deseos de Catalina con respecto a la ritualización del matrimonio:

-Sí- dijo Andrés-. La acepto, prometo las deferencias que el fuerte debe al débil y todas esas cosas, así puedes ahorrarte la lectura... (...)

-No m'ija, porque así no es la cosa. Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía- dijo (14-15)

Esto resume, de modo contundente, el vínculo “amoroso” que une a la pareja y pone de manifiesto no solo la naturalización de las diferencias y los atributos de género que señala Bourdieu (1998) sino también la “identidad social”, inscrita en la naturaleza biológica y convertida en “habitus” o sistemas de disposiciones duraderas, en términos de Pierre Bourdieu.

Al contraer matrimonio, Catalina deja de depender de la autoridad paterna y comienza a estar bajo el cuidado y las órdenes de su esposo. El rito del casamiento, reducido a la instancia legal, determinará el tipo de relación que se establecerá entre los esposos y se erigirá como el cimiento en la vida de Catalina a partir del cual replanteará y repensará permanentemente su rol de madre, de esposa y, con ello, su destino de mujer.

No es menor destacar que, desde las primeras páginas que narran la relación entre estos personajes, se pone en evidencia el concepto cultural socialmente aceptado respecto del cuerpo de la mujer, el cual se construye como un espacio/propiedad del hombre. El cuerpo como *locus* o “lugar de interpretaciones culturales” ha sido precisado en el marco teórico a partir de

conceptos tomados de Judith Butler (1982), como un “lugar”, una realidad que solo parece ser definida de acuerdo con el contexto social en el que la mujer habita; en este sentido, el cuerpo de la mujer mexicana representado en esta historia por Catalina, opera como un lugar que solo adquiere significado en la sexualidad, un lugar ocupado/dominado por el hombre y marcado culturalmente por una serie de normas de las que la mujer casi no tiene conciencia crítica ya que están establecidas como un destino social y cultural:

Yo al principio no sabía de él, no sabía de nadie. Andrés me tenía guardada como un juguete con el que platicaba de tonterías, al que se cogía tres veces a la semana y hacía feliz con rascarle la espalda. (28)

Este breve recorrido por el comienzo de la relación entre el general y su esposa y el concepto que se tiene respecto del cuerpo de la mujer es importante para comprender, en parte, el origen de las causas que llevaron a Catalina a concretar el asesinato de su esposo; un crimen que ocurrió solo después de largos años de matrimonio, después de posicionarse siempre detrás de la imagen de Andrés y de descubrir, al principio casi sin querer, la oscuridad que envolvía las acciones del hombre con el que compartía su vida.

Razones

El relato en primera persona que ofrece Catalina a partir del cual narrativiza sus vivencias personales justifica, desde su lugar de mujer, el crimen cometido. El envenenamiento de Andrés, el delito, se convierte en el instrumento que le permite no solo desnaturalizar las condiciones que le han sido impuestas por el habitus sino que es el vehículo por medio del cual deconstruye el rol culturalmente impuesto a la mujer. Esta deconstrucción que el personaje realiza de su propia realidad es lo que Josefina Ludmer, en su artículo “Mujeres que matan” (1996), llama “torsión de género”:

Las que matan cortan las raíces del poder o cortan el poder en su raíz, desde abajo, desde sus fundamentos mismos, en el más pobre representante de esas fuerzas que es la víctima (...) Mujeres que matan: los elementos claves y violentos de esta figura lingüística, cultural y literaria: eliminar el poder en su raíz y marcar un avance en la independencia femenina. (796)

El rito del casamiento religioso no cumplido señala en la configuración de Catalina una contradicción que no puede dejar de mencionarse y que se convierte, al menos en una mínima parte, en uno de los aspectos que la llevan a cuestionarse el vínculo con Andrés. Este hecho no constituye en sí una motivación que la lleva a cometer el crimen pero se establece como la manifestación de otra de las diferencias que la separan de su marido. En lo que respecta a su idea del matrimonio, Catalina se construye como personaje femenino según una perspectiva androcéntrica, en coincidencia con un mandato social y cultural o, según Pierre Bourdieu, con un “deseo enraizado” que la induce a soñar con la realización de una boda de acuerdo con todos los rituales indicados por la tradición cristiana:

A veces todavía tengo nostalgia de una boda en la iglesia. Me hubiera gustado desfilas por un pasillo rojo del brazo de mi padre hasta el altar con el órgano tocando la marcha nupcial y todos mirándome. Siempre me río en las bodas. Sé que tanta faramalla acabará en el cansancio de todos los días (...) pero la música y el desfile señoreados por la novia todavía me dan más envidia que risa. (12-13)

Si bien, tal como se demostrará más adelante, la protagonista femenina se posiciona en un lugar diferente al que se considera como el apropiado para la mujer mexicana de la época y, aunque de forma prudente y moderada, ella se opone a la figura tradicional de mujer, se puede observar, al comienzo de su relato, un pensamiento que ronda por su mente y que la hace pensar no solo en la posición en que la coloca Ascencio al casarse con ella y convertirse, solo por este acto, más similar a una “compra” que a un acuerdo amoroso, en su esposo/dueño, sino que la hace tomar conciencia del abismo que existe entre el destino al que debe someterse y sus propios deseos, muy distantes de los mandatos culturales impuestos.

Largos años transcurre casada con Andrés, caracterizado como un hombre déspota, manipulador e inescrupuloso, de carácter hosco e interesado en recorrer un importante camino en la política mexicana. En la incesante búsqueda por ocupar espacios de poder, Andrés no solo comete numerosos crímenes sino que construye a Catalina según su prototipo machista de mujer. Es él quien determina el rol familiar, doméstico y social de su esposa y la somete en cada acto y en

todas las ocasiones en que puede hacerlo. Ella comienza a advertir que su identidad no es suya sino la que él le ha construido para ella; percibe que los demás no la ven como un ser individual e independiente sino que su imagen está adherida y estigmatizada por el concepto que tienen de su esposo. En uno de sus parlamentos, Catalina expone una auto-caracterización de acuerdo al estereotipo femenino al que debe ajustarse. La imposibilidad de auto definirse, de elegir, de mirar al mundo desde su propia perspectiva se ve como algo imposible de alcanzar en el marco de ese sistema que la sostiene:

Yo preferí no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él. (57)

Pero, y según podemos leer en el mismo parlamento, poco a poco Catalina comienza a darse cuenta de que solamente lejos de ese hombre podrá lograr construir una identidad propia. Reflexiona respecto de su situación al lado de su esposo y, a la vez, comienza a tener una lectura personal y profunda de los acontecimientos que la rodean. De este modo, puede visualizar verdades oscuras que rodean a su marido, tanto en el ámbito de la vida política y social como también en el ámbito de lo privado. Estas reflexiones operan como una revelación; a Catalina “se le cae la venda de los ojos”, una venda construida a partir de un mandato social que aceptó inocentemente y que no está dispuesta a seguir sosteniendo. Andrés le es infiel y llega a obligarla a ocuparse de los hijos nacidos de sus relaciones extramatrimoniales. El hartazgo y la necesidad de un cambio rotundo en su vida comienzan a manifestarse fuertemente en ella:

Al día siguiente, otra vez quería llorar y meterme en un agujero, no quería ser yo, quería ser cualquiera sin un marido dedicado a la política, sin siete hijos apellidados como él, salidos de él, suyos mucho antes que míos (...) Otra quería yo ser, viviendo en una casa que no fuera aquella fortaleza (...) Para mucha gente yo era parte de la decoración. (58-59)

El cansancio de la vida diaria junto a este hombre a quien todos le temen traza el camino silencioso que estratégicamente decide recorrer Catalina.

La tiranía de su esposo y sus largos períodos de ausencia en el hogar y la presencia de un hombre cálido, que la valora por lo que es y con quien descubre el amor, lleva a Catalina a tener un amante, Carlos. Este hombre no solo representará el verdadero amor de su vida sino que se construye como una figura en todo antagonista a la imagen del general Ascencio. Es su contraparte humana, social y políticamente.

Mantiene con él una relación clandestina que la lleva a experimentar no solo felicidad sino también temor ante la posibilidad de que Andrés descubra la infidelidad. Desde el inicio de esta relación amorosa, el cuerpo de Catalina deja de configurarse como una propiedad de Andrés, como un espacio construido para la gestación de los hijos del general y se transforma en un territorio en el que se concentra el placer del amor pero, a la vez, también comienza a ser un espacio de concentración de miedo. Su cuerpo somatiza la situación y vivencia el temor:

Yo nunca vi a Andrés matar. Muchas veces oí tras la puerta su voz hablando de muerte. Sabía que mataba sin trabajos, pero no con su mano y su pistola (...) Hasta que anduve con Vives, nunca se me ocurrió temerle. (...) A veces en la noche despertaba temblando, suda que suda. (...) Esos días, todas las cosas que había ido viendo desde que nos casamos se me amontonaron en el cuerpo de tal modo que una tarde me encontré con un nudo debajo de la nuca. Desde el cuello y hasta el principio de la espalda se me hizo una bola, una cosa tiesa como un solo nervio enorme que me dolía. (154)

Como se señala en el fragmento citado, Catalina, enamorada, comienza a tomar conciencia del peligro que corre ya que sabe que su esposo no tiene escrúpulos, que no valora la vida de nadie y que, si descubre su traición, terminará con su vida y con la vida de su amante. De acuerdo con Pierre Bourdieu, el cuerpo es una construcción simbólica, constituye una representación normativizada de una serie de marcas inscriptas y naturalizadas que establecen las diferencias culturales entre el hombre y la mujer. En este sentido, Catalina y Andrés experimentan la infidelidad de una manera totalmente opuesta. En Catalina se transforma en una tensión que se concentra en su cuerpo y la hace sufrir; en cambio, en Andrés hay una aceptación naturalizada de la infidelidad, es más, no se la considera tal al punto de que entrega sus hijos ilegítimos al cuidado de Catalina. Las construcciones genéricas son muy diferentes para ambos y se

evidencian claramente en este relato. Por otra parte, este concepto de cuerpo reglamentado culturalmente que define Bourdieu se puede considerar transversal con respecto a la posición teórica de Judith Butler (1982), quien piensa al cuerpo como un “campo de posibilidades interpretativas (...) un conjunto de interpretaciones históricas” (312) y que, tal como se manifiesta en *Arráncame la vida*, trazan en el cuerpo de la mujer una serie de mandatos naturalizados de los que, al menos Catalina, intentará escapar.

Una de las formas de escapar está representada por la relación secreta con su amante; otra forma de escapar, la crucial y el eje de nuestro análisis, es mediante el asesinato de su marido. Ambas están íntimamente vinculadas pues la “razón” que se evidencia como el determinante de la acción asesina de Catalina es el hecho de que Andrés, al conocer la relación entre Carlos y su esposa, manda a matar al amante, tal como ella temía. Ese hecho marca la vida y las decisiones futuras de Catalina. No solo le permite confirmar la contundencia de su situación de sometimiento sino que también le da el valor necesario para rebelarse al dominio y al poder que representa Andrés en su vida.

Desenlace

La muerte de Andrés Ascencio fue lenta, estratégicamente planificada por Catalina. Ella se construyó una imagen de mujer dócil que, en realidad, enmascaraba a la mujer en la que siempre intentó convertirse: libre y decidida a vivir su propia vida. A esto se suma la necesidad de vengarse del asesinato de su amante. Andrés le coartó también la posibilidad de ser feliz y de sentirse amada. Catalina continuó, entonces, con su actitud de mujer sumisa y, en ese contexto de reducción doméstica, comenzó a preparar un té de hierbas para Andrés, pero con propiedades particulares: al mismo tiempo que otorgaba vitalidad y bienestar a quien lo consumía, su ingesta prolongada en el tiempo producía una adicción que causaba la muerte. Catalina conocía muy bien el efecto de estas hierbas y sabía que la muerte sería inevitable.

En este proceso participa el saber popular y la colaboración de una aliada, otra mujer, Carmela, quien también había sido víctima de la opresión y el abuso

de poder por parte de Andrés; esta mujer también conocía el secreto a voces de la relación clandestina entre Carlos y Catalina:

Le regresó el odio cuando mataron a Medina y a Carlos, y no entendía que yo siguiera viviendo con el general Ascencio. Porque ella sabía, porque seguro que yo sabía, porque todos sabíamos quién era mi general. A no ser que yo quisiera, a no ser que yo hubiera pensado, a no ser que ahí me traía esas hojas de limón negro para mi dolor de cabeza y para otros dolores. El té de esas hojas daba fuerza pero hacía costumbre, y había que tenerle cuidado porque tomando todos los días curaba de momento pero a la larga mataba (...) Me las llevaba porque oyó en la boda que me dolía la cabeza y por *si se me ofrecían para otra cosa*. (201) (Resaltado propio)

Este momento marca un cambio en la vida de Catalina, ella decide usar las hierbas de té negro para esa “otra cosa” a la que hace referencia Carmela y que sugiere una complicidad tácita entre ambas mujeres, mensaje implícito que Catalina supo entender rápidamente, interpretar y convertir en un tesoro propio, el que le iba a dar su libertad:

Lucina entretuvo a los niños con un juego. Se les oía gritar sobre las palabras de Carmela, pero estuvieron alejados hasta que desapareció. Luego se acercaron a comer higos y a hacer preguntas. Se las contesté a todas sin aburrirme y hablando a prisa, poseída de una euforia repentina y extraña. Después jugamos a rodar sobre el pasto y terminamos el día brincando en las camas y pegándonos con las almohadas. Me desconocí. (202)

Esta infusión se convierte en el símbolo de su transformación. Al tomar la decisión de ofrecer diariamente esta infusión a Andrés comienza a perfilarse en su horizonte un destino diferente. Este té es el camino que elige para escapar de la dominación de este hombre. Y, paulatinamente, en silencio, en privado, cometió su crimen de la misma manera en que transcurrió su vida junto a Andrés, posicionada como testigo, observadora silente de los crímenes y los abusos que él cometía. Tenía una certeza: según las supersticiones de los campesinos quien ingería este té diariamente, finalmente moría y esa certeza era su fortaleza. Así, Catalina se dedica a observar el deterioro diario de su marido tras cada taza de té de hierbas que ella misma, simulando una actitud servil, le prepara:

Era un líquido verde oscuro que sabía a hierbabuena y epazote. Después de tomarlo salí a cenar con Alonso y estuve con él hasta la madrugada. (...) A mí también me sentó el té de Carmela, pero a la mañana siguiente no lo tomé. Andrés

sí quiso más, esa mañana y muchas otras hasta que llegó el día en que sólo eso pudo desayunar. (217)

El silencio y la indiferencia ante el envenenamiento lento de Andrés simbolizan la subversión de Catalina para alterar las condiciones impuestas por el habitus y, posicionada deliberadamente en las mismas normas establecidas para su género, ya no solo ocupa el lugar de cómplice de todo el daño y los abusos que había cometido Andrés en su vida sino también el de su asesina.

Catalina entierra a su esposo pero llora pensando en Carlos, hombre del que recibió el amor y el buen trato que no había recibido nunca de Andrés; la clandestinidad de esa relación le había impedido manifestar su dolor y la muerte de Andrés fue la excusa pública que tuvo para manifestarlo:

Tomé la tierra y la tiré contra la caja que ya estaba en el fondo de un hoyo oscuro. (...) Yo quise recordar la cara de Andrés. No pude. Quise sentir la pena de no ir a verlo nunca más. No pude. Me sentí libre. Tuve miedo. (...) Pensé en Carlos, en que fui a su entierro con las lágrimas guardadas a la fuerza. A él podía recordarlo: exactas su sonrisa y sus manos arrancadas de golpe. Entonces, como era correcto en una viuda, lloré más que mis hijos. (237-238)

Como se sostiene en esta cita, ella se comporta de acuerdo a lo establecido por las reglas sociales y “como era correcto en una viuda” ante la mirada de los demás, los que constituyen el ámbito de lo público, Catalina simula tristeza por la muerte del esposo. Es importante señalar en este punto cómo Catalina asume ante la muerte de su esposo la pose, en términos de Pierre Bourdieu, que le corresponde socialmente como mujer y viuda sin que se advierta en esta postura la hipocresía o la simulación de su posicionamiento. El rito de la muerte y los comportamientos asociados a esta práctica también forman parte de las conductas que se actualizan y perpetúan y que Bourdieu denomina habitus.

Configuración emotiva

Analizar las causas que llevaron a Catalina a convertirse en la asesina de su esposo implica hacer un recorrido por su vida, el contexto cultural e histórico en el que fue educada, el entorno familiar y los valores que le fueron inculcados. La hipótesis de esta investigación sostiene que, y en esto se apoya en los conceptos

formulados por José Enrique Marianetti (2005) expuestos en el marco teórico, no se puede separar el crimen de las relaciones establecidas en el ámbito de lo íntimo. Los sentimientos, las emociones e incluso la violencia entre seres ligados en el ámbito de lo privado están determinados por construcciones culturales que no solo establecen comportamientos socialmente diferenciados y normativizados sino que estos comportamientos se trasladan a la esfera privada.

Marianetti, al igual que Bourdieu, manifiesta que tanto el hombre como la mujer aprenden su comportamiento o habitus del contexto cultural en el cual están insertos. Marianetti agrega que las emociones y los sentimientos e, incluso, la manera de manifestarlos sentimientos y las emociones son “sociales e históricos”. La época histórica y las clases sociales motivan “sentimientos especiales” que dependen de las condiciones socio-culturales en cuyo contexto se han producido.

De acuerdo con esta hipótesis es fundamental analizar la ficcionalización de las vivencias de Catalina y de los otros dos personajes femeninos que cometen los crímenes en las novelas, sus vínculos familiares, sus valores y su educación para examinar la conexión existente entre el crimen y la asesina.

Catalina es una adolescente nacida en el seno de una familia humilde en Puebla, México, en el año 1930. México es una sociedad tradicionalmente considerada machista y la educación de Catalina no escapa a la imposición de las normas tradicionales que ubican a la mujer en situación de inferioridad o subordinación con respecto al hombre.

Desde muy joven, ella comienza a advertir las diferencias existentes entre la educación de los hombres y la de las mujeres, formación que, generalmente, deja relegadas a las mujeres al ámbito privado, reducidas al rol de ama de casa por pertenecer al sexo femenino.

Como sostiene Bourdieu en *La dominación masculina* las diferencias o las divisiones entre el hombre y la mujer constituyen una construcción arbitraria que es adoptada como una división natural; esto está legitimado y arraigado en las diferentes culturas de diversas maneras. Así, se puede señalar que Catalina es consciente –tal como ya se ha consignado- del rol que debe ocupar en la sociedad en la cual vive y desde muy joven, de un modo u otro, se rebela:

Casi ninguna mujer iba a la escuela después de la primaria, pero yo fui unos años más porque las monjas salesianas me dieron una beca en su colegio clandestino.

Estaba prohibido que enseñaran, así que ni título ni nada tuve, pero la pasé bien. (...) Cuando tuve que permanecer encerrada todo el día, mi madre puso su empeño en que fuera una excelente ama de casa, pero siempre me negué a remendar calcetines y a sacarle la basurita a los frijoles. Me quedaba mucho tiempo para pensar y empecé a desesperarme. (11)

El fragmento citado manifiesta la percepción que ella tiene respecto de las imposiciones culturales y, aunque más no sea desde su pensamiento más íntimo, expresa con llaneza el lugar que no quiere ocupar en la sociedad y en el hogar, su deseo de estudiar y tener un destino diferente al común establecido para las mujeres mexicanas de su entorno.

Cuando aún era una adolescente, Andrés le impuso un casamiento en el cual no tuvo ningún tipo de decisión (situación ya mencionada al establecer el móvil del crimen); este matrimonio no contó con la oposición de los padres de la joven por temor a que la resistencia resultara un agravio para el general Ascencio. La aceptación sumisa de esta boda los deja desdibujados en su rol de padres, se detecta en ellos una actitud de entrega de la propia hija a un hombre que infunde temor y del cual se conocen, puesto que trascienden, infinidad de relaciones clandestinas con distintas mujeres, nacimientos de hijos como resultado de esas relaciones y una serie de acciones reprochables que todos conocen pero que nadie juzga. Profundizar en ese aspecto ayuda a comprender el resentimiento acumulado por una joven que permanentemente es tratada como un objeto y que, a diferencia de otras mujeres de la época representadas en la novela, reniega de ese lugar.

Bourdieu –como ya se ha mencionado- sostiene que el habitus a partir del cual se establecen las prácticas o los roles masculino/femenino en una determinada estructura socio-cultural implica incluso una diferenciación en los espacios que ocupan y las tareas que realizan el hombre y la mujer: de acuerdo con esto, el hombre está destinado a ocupar espacios públicos, jerárquicos, espacio de los que quedan excluidas las mujeres, quienes están destinadas socialmente a ocupar un espacio íntimo reducido al ámbito doméstico. Esta situación se exhibe claramente en las reuniones sociales que Andrés realiza en su casa, en las que los invitados son personajes políticos con los cuales le conviene vincularse:

Volví al grupo de las mujeres. Prefería oír la plática de los hombres, pero no era correcto. Siempre las cenas se dividían así, de un lado los hombres y en el otro nosotras hablando de partos, de sirvientas y peinados. El maravilloso mundo de la mujer, llamaba Andrés a eso. (64)

Las acciones de Catalina revelan un comportamiento inteligente y premeditado; socialmente se ubica en el lugar que le corresponde por ser mujer pero este posicionamiento es solo una estrategia a partir de la cual traza una “manera de estar” en ese contexto socio-cultural. En todas las situaciones esta mujer hace su propia lectura de la realidad y se ubica de acuerdo con lo que desea sin que los demás lo adviertan:

Como yo colocaba las tarjetas con los nombres y sentaba a cada quien donde me convenía, me acomodé junto a Sergio Cuenca (...) Le gustaba llevar la conversación y si yo me sentaba junto a él podía decir bajito cosas que quería que se dijeran alto sin decirlas yo. (64)

Durante los años que duró su matrimonio Catalina manifiesta, cada vez con mayor frecuencia, su deseo de ser otra, su necesidad interna de no ser la esposa del general, de no permanecer siempre como su sombra y no depender siempre de sus decisiones. A la vez, se va incrementando su autopercepción negativa, se siente mujer objeto y reniega hasta de su cuerpo que, a la vista de su marido y de los demás, aparentaba ser bello. El hecho de que decidiera cortarse el cabello es también una actitud de rebeldía pues el cabello largo era considerado como un símbolo de femineidad. Piensa en el cambio de su imagen exterior como una posibilidad de transformación:

Para mucha gente yo era parte de la decoración, alguien a quien se le corren las atenciones que habría que tener con un mueble si de repente se sentara a la mesa y sonriera. Por eso me deprimían las cenas. Diez minutos antes de que llegaran las visitas quería ponerme a llorar, pero me aguantaba para no correrme el rímel y de remate parecer bruja. Porque así no era la cosa, diría Andrés. La cosa era ser bonita, dulce, impecable. (...) Esa cena fue una de las peores. Amanecí detestando mi color de pelo, mis ojeras, mi estatura. Quería estar distinta *para ver si así me volvía otra* y le pedí a la Güera que me cortara el pelo como se le diera la gana. (59) (Resaltado propio)

Su padre es el único hombre en el cual Catalina se refugia ante la infelicidad que le provoca la vida con Andrés y las reuniones sociales en su casa, un hombre que, a pesar de amarla, no podía comprender el verdadero sufrimiento de Catalina puesto que no podía -y no sabía- aceptar la realidad fuera de su rol de hombre y le decía para consolarla: “Tú eres una gran cocinera, lo heredas. Mírate las manos, tienes manos de campesina, manos de mujer que sabe trabajar...” (60).

La maternidad es otro aspecto importante que permite destacar la distancia que esta mujer pone entre sus deseos y los mandatos sociales. En este aspecto, necesariamente hay que establecer una relación entre el embarazo, su cuerpo como *locus* o lugar de interpretaciones culturales –en términos de Butler- y la necesidad de (de)construcción de su género, un género que, según se ha consignado, para Pierre Bourdieu, impone de modo arbitrario un destino no deseado.

Varios son los fragmentos que podrían transcribirse respecto del rechazo que le provoca la sensación de tener dentro de su cuerpo un ser vivo. Se selecciona uno que es representativo:

Tenía yo diecisiete años cuando nació Verania. La había cargado nueve meses como una pesadilla. Le había visto crecer a mi cuerpo una joroba por delante y no lograba ser una madre enternecida. La primera desgracia fue dejar los caballos y los vestidos entallados, la segunda soportar esas agruras que me llegaban hasta la nariz. Odiaba quejarme, pero odiaba la sensación de estar continuamente poseída por algo extraño. Cuando empezó a moverse como un pescado nadando en el fondo de mi vientre creí que se saldría de repente y tras ella toda la sangre hasta matarme. Andrés era el culpable de que pasaran todas esas cosas y ni siquiera soportaba oír hablar de ellas. (31)

El cuerpo del niño se convierte en una “pesadilla” para el cuerpo de la mujer; no solo produce transformaciones negativas (“una joroba por delante”) sino que también el embarazo agrega una serie de restricciones más a las ya experimentadas: no puede usar los vestidos que le gustan y tampoco puede cabalgar libremente. Esto se suma a los malestares propios de la situación. Se siente invadida, poseída y piensa, inclusive, en la posibilidad de que “eso” que la posee termine matándola. En esta cita, además, no solo es evidente el modo negativo en que ella atraviesa el embarazo, considerablemente alejada de lo que

se considera que experimenta cualquier mujer con un hijo en su vientre sino que además es importante señalar que culpa a su esposo de su estado; esto permite inferir que es un embarazo no deseado o planificado, que es un aspecto más que ella atraviesa no como una elección sino como una determinación social y cultural. En este sentido, el parto implica para ella deshacerse de la molestia que llevaba desde hacía nueve meses en su vientre: “Después de Verania nació Sergio. Cuando empezó a llorar y sentí que me deshacía de la piedra que cargaba en la barriga, juré que esa sería la última vez” (44).

Con el tiempo será uno de sus hijos el que la induzca a tomar cada vez mayor conciencia del hombre con el cual vivía. Así, durante una conversación con su hijo Sergio, de cinco años, quien le dice que para su papá “matar es un trabajo” toma la decisión definitiva de observar de cerca los negocios turbios y el abuso de poder de Andrés. Para ello, toma la decisión de distanciarse de sus hijos y, al alejarlos, ella se posiciona en otro rol/lugar. El abandono del rol materno no solo la “libera” de las tareas que la maternidad impone sino que le permite gestar un cambio en su situación en la vida conyugal:

En la casa grande (así llaman en México a la casa “oficial”; la casa chica es la de las amantes) ellos vivían en un piso y nosotros en otro. Podíamos pasarnos la vida sin verlos. Después de la tarde que vomité, resolví cerrar el capítulo del amor maternal (...) Al principio los extrañé. Llevaba años de estar pegada a sus vidas, habían sido mi pasión, mi entretenimiento (...) Se fueron acostumbrando, y yo también. (70)

A partir de estas decisiones, Catalina inicia una evolución no solo interna sino también pública; comienza a convertirse ante la mirada de los otros en la mujer inteligente e independiente que siempre había sido aunque no lo mostrara abiertamente por temor a los comentarios, ya que su manera de pensar y actuar no eran acordes a los parámetros establecidos socialmente. Usa su rechazo a la maternidad como escudo para exponer sus ideas sobre la situación de sometimiento con la cual no acuerda. De tal manera, su discurso tiene un impacto negativo en todos los representantes de una clase social que se maneja exclusivamente según los arquetipos simbólicos construidos y, entre estos, el del amor a la maternidad asumida como un don es uno de los principales. De allí la autoproclamación de Catalina como “arpía” o como “bruja”, dos términos con los

cuales la tradición Católica Apostólica Romana ha identificado desde siempre a las mujeres rebeldes:

Tuve la nefasta ocurrencia de disertar sobre las incomodidades, lastres y obligaciones espeluznantes de la maternidad. *Quedé como una arpía*. Resultaba entonces que mi amor por los hijos de Andrés era un invento, que cómo podría decirse que los quería si ni siquiera me daba orgullo ser madre de los que parí. No me disculpé, ni alegué a mi favor *ni me importó parecerles una bruja*. Había detestado alguna vez ser madre de mis hijos y de los ajenos, y estaba en mi derecho a decirlo. (214) (Resaltado propio)

Casi al final de la historia, Andrés reconoce en Catalina una inteligencia que, desde su mirada androcéntrica, la asemeja a un hombre. Con esto se manifiesta cómo, desde una construcción cultural, la capacidad e inteligencia de la mujer son inferiores a la capacidad y la inteligencia de los hombres:

No me equivoqué contigo, eres lista como tú sola, pareces un hombre, por eso te perdono que andes de libertina. Contigo sí me chingué. Eres mi mejor vieja, y mi mejor viejo, cabrona. (223)

Poco a poco, Catalina se distancia de Andrés y, a partir del alejamiento espacial (manifestado a través de la separación de habitaciones) marca un distanciamiento que le permite tener una mirada objetiva de su esposo. Lo observa desde otro lugar y esta distancia física la ayuda a entender al verdadero “otro” que siempre había representado su marido y que, hasta ese momento, no había sido capaz de asumir y reconocer plenamente:

Sin decirlo me volví distinta. (...) Mandé abrir una puerta entre nuestra recámara y la de junto y me cambié pretextando que necesitaba espacio. (...) Aprendí a mirarlo como si fuera un extraño, estudié su manera de hablar, las cosas que hacía, el modo en que iba resolviéndolas. Entonces dejó de parecerme impredecible y arbitrario. (212)

El término “entonces” marca el cambio entre dos momentos, dos espacios, dos modos de mirar una situación. Marca un antes y un después que va a sellar la relación matrimonial. La distancia cada vez mayor la ayuda a conocer tan íntimamente a ese hombre que se vuelve muy predecible para ella; su posición junto a él se modifica, ya no está a sus espaldas sino a su lado. Andrés,

paulatinamente y bajo los efectos del té consumido diariamente, pierde sus atributos “masculinos”, comienza a convertirse en un hombre débil ante esta mujer que lo supera en astucia y que, finalmente, logra su objetivo de eliminarlo definitivamente de su vida:

-¿De veras te quieres morir? –pregunté.

-¿Cómo me voy a querer morir? No me quiero morir, pero me estoy muriendo, ¿no me ves? (225)

Drama

Si bien la relación entre Catalina y su esposo expone los móviles suficientes para explicar el asesinato de Andrés, este análisis no puede considerarse solo reducido al contexto de la vida privada que compartían ambos personajes. Es clara la relación de subordinación a la que estaba sometida Catalina en el ámbito familiar pero esta situación trasciende la esfera de lo privado y, si bien ya se mencionó en el apartado Configuración emotiva, cabe destacar nuevamente que la subordinación de la mujer también se da en el ámbito público. La historia de Catalina representa, con detalles, el rol de la mujer en el contexto socio-cultural mexicano durante la primera mitad del siglo XX. Describir este rol inculcado es imprescindible para comprender los motivos que la presionaron e inducen a cometer el crimen de su esposo. Para esto, es fundamental analizar la construcción del habitus o de los roles que operan como determinantes en la construcción de la personalidad y que son naturalizados por los sujetos sociales, examinar los diversos tipos de violencia simbólica a los que se somete principalmente a la mujer, la línea o la frontera que establece la división dominados/dominantes y que se inscribe en el cuerpo e impone límites, como lo sostiene Bourdieu:

Las conminaciones constantes, silenciosas e invisibles que el mundo sexualmente jerarquizado en el que están confinadas les dirige, preparan a las mujeres, en la medida por lo menos en que las llaman explícitamente al orden, a aceptar como evidentes, naturales y obvias unas prescripciones y unas proscripciones arbitrarias que, inscritas en el orden de las cosas, se imprimen insensiblemente en el orden de los cuerpos. (43)

Estos límites determinan, en el caso de las mujeres, el destino social e individual que debían cumplir inexorablemente. La mujer latinoamericana de las primeras décadas del siglo XX, representada en la historia de Mastretta por Catalina, ha sido educada para la maternidad y la vida doméstica, se le han inculcado valores tales como la abnegación, la castidad y la obediencia; reducida solo a una función reproductiva está ligada inevitablemente al ámbito privado y a la vida familiar. Catalina, como mujer de élite, puesto que está casada con un general del ejército mejicano –lo que es muy valorado socialmente en esa época– no solo debe ocuparse de su hogar, sus hijos y los hijos de su marido con otras mujeres, sino que también debe cumplir una misión social, esto es, ayudar a mujeres, niños y ancianos. Pero, es evidente que este rol que debe cumplir la mujer como “misionera social” es, en este caso, solo en favor de los intereses políticos de Andrés. Por cierto que ella, al menos en los primeros años de su matrimonio, acepta este rol a pesar de no acordar con este posicionamiento:

Andrés estaba eufórico con la visita de Arizmendi porque después vendría la del Presidente de la República, y a ese planeaba darle una recepción espectacular con los niños de los colegios agitando banderitas por la Avenida Reforma (...) Yo tenía que conseguir una niña con un ramo de flores que lo asaltara a media calle y una viejita con una carta pidiéndole algo fácil para que los fotógrafos pudieran retratarla cinco minutos después con la demanda satisfecha (...) Fui al asilo a buscar a la viejita (...) Puse a trabajar a todas las maestras de primaria. (81-82)

Catalina tiene una vida completamente digitada por su esposo, de acuerdo con los intereses y necesidades de él, en función de sus ambiciones públicas y políticas. Es frente a esta situación, sumatoria de hechos e imposiciones indeseables, que esta mujer se rebela y para subvertirla, comete el asesinato. Por hartazgo, por dolor, por venganza o porque era el único modo que tenía para escapar de esa prisión representada por su matrimonio, matrimonio que la había convertido en una mujer que en nada se semejaba a lo deseado por ella.

3.4. Apariencias, simulaciones y mentiras. Los muros invisibles que aprisionan a Laura en *El desorden de tu nombre*

Evento

Un grupo de mujeres se reúne durante las tardes soleadas en un parque, son amas de casa que llevan a sus hijos a jugar. Julio frecuenta cada martes y viernes el mismo parque después de terminar la consulta con su psicoanalista. En ese lugar, junto a ese grupo de mujeres que pasean con sus hijos, Laura -la protagonista de la novela *El desorden de tu nombre*- y Julio se conocen e inician una relación que los lleva a convertirse en amantes.

Laura tiene una hija y es la esposa de Carlos Rodó, el psicoanalista de Julio, dato que permanecerá desconocido durante un lapso de tiempo para los tres personajes. Laura siente tedio de la rutina diaria y se configura como el personaje que cuestiona las convenciones sociales establecidas en el ámbito de la vida familiar a partir de dos dicotomías, esto es, verdad/mentira y realidad/apariencia:

Mi marido y yo somos una pareja en cierto modo envidiable. Él es un buen profesional y yo tengo estudios universitarios. Y tuve un trabajo que dejé, porque me gustaba la casa y la familia, etcétera. Todo es mentira. El parque está lleno de mentiras. (49-50)

Laura es un personaje desdibujado, transcurre como una sombra en la vida de los dos hombres: Julio Orgaz, su amante y Carlos Rodó, su marido; es un personaje que solo cobra proporción humana al manifestar el malestar que experimenta dentro de su casa. Diariamente, y a pesar de su disconformidad, se ocupa de la limpieza del hogar y del estudio de su esposo, tarea en cuya realización Laura deja entrever su malestar y el disgusto que le produce que Carlos tenga un espacio propio y ella no. La pertenencia de un espacio íntimo o privado es propiedad exclusiva de su marido y ella lo percibe como un valor del cual carece pero que “debe” contribuir a sostenerlo (lo asea, lo acomoda, lo cuida). Laura comienza a concebir esta situación cotidiana como un conflicto:

Se trataba de un amplio estudio, dotado de grandes ventanales. En la puerta, una chapita dorada decía: *Carlos Rodó, psicoanalista*. Laura pasó la gamuza por la chapa hasta hacerla brillar. Después entró en el estudio y quitó el polvo de la mesa

y de los libros. (...) De la fantasía pasó al rencor y permaneció en él quince o veinte minutos. El objeto del rencor era su marido y la causa el hecho de que poseyera aquella consulta, aquel refugio personal que invitaba al recogimiento. (47-48)

Como más adelante se analizará, todo aquello que Laura había deseado para sí misma había quedado al margen de su vida cotidiana, había renunciado a todos sus sueños y ambiciones, por un lado, para que su marido pudiera obtener sus propios logros personales y, por otro lado, para sostener las apariencias que la sociedad de la época le imponía a las mujeres.

Sostener la apariencia de ama de casa hacendosa y enamorada de su esposo ante la mirada de los demás y crearse para sí misma y para los otros una farsa como modo de vida la induce a transitar permanentemente entre la realidad y la fantasía. Así, Laura se evade de la rutina doméstica y da lugar a sus deseos más oscuros e inexpresables. Por ejemplo, imagina y se piensa a sí misma como una mujer viuda:

Los cristales estaban sucios, pero no tocaba limpiarlos hasta la semana siguiente. Al salir del rencor entró en la fantasía de que se quedaba viuda (...) Lo había matado un infarto. (48)

Pero, esta fantasía de la viudez está asociada en la protagonista a su relación oculta con otro hombre. Por lo tanto, pensar en la posibilidad de que su marido desaparezca de la "escena" la conduciría directamente a la libertad de vivir su relación con Julio sin culpas y sin la necesidad de encubrir sus encuentros con él. Poco a poco desea con mayor fervor la viudez y se autoconvence de que esta condición será la que la transforme en una mujer libre. La relación con Julio crece, al menos desde su propia perspectiva y esto la lleva a tomar la decisión de deshacerse de su esposo. Al promediar el final de la historia, Carlos muere envenenado y, solo en ese momento, ella se reconstruye como una mujer con configuración humana y deja de ser la sombra desdibujada que ha recorrido toda la historia.

Julio, el amante, un escritor que oscila entre el fracaso personal y el éxito laboral solo ve en Laura el recuerdo de otra mujer que amó pero que había muerto hacía un tiempo, Teresa Zagro. Al descubrir que Laura es la esposa de su psicoanalista, ella comienza a representar para su amante un objeto de rivalidad y

poder entre él y su psicoanalista. Se establece entre ambos hombres un juego de silencios, de cosas no dichas que se configuran como una amenaza constante que los acecha lo cual crea una atmósfera que mantiene activos mentalmente a todos los integrantes de esta relación triangular.

El siguiente ejemplo interesa para ver cómo el marido advierte que, en medio de este juego iniciado por su paciente, está perdiendo a su esposa y siente la necesidad de recuperarla:

Lo primero que tenía que hacer era quitarse de encima a aquel paciente (...) y luego ordenar su vida. Es decir, no olvidar que en el éxito profesional obtenido a lo largo de los últimos años Laura había jugado un papel estabilizador importante. Debía recuperarla, pues, recuperarla con la misma fascinación que sentía cuando su paciente le hablaba de ella.

Luego tendría que analizar despacio qué podía haber ocurrido para llegar a esta situación intolerable. Por lo que se refería a Julio Orgaz, estaba claro que inconscientemente, en algún lugar de su laberíntica conciencia, sabía quién era Laura, y, al intentar conquistarla, lo que pretendía no era otra cosa que ocupar el puesto de su psicoanalista. (90-91)

Como escritor, Julio trata de terminar una novela titulada *El desorden de tu nombre*⁸ en la que el hilo de la historia es similar a sus propias vivencias; la trama de la novela que escribe Julio gira en torno a la vida de tres personajes: la mujer, su esposo, el amante. Este narrador/personaje/amante manipulará como marionetas a los demás personajes no solo en la historia que ficcionaliza sino también en el plano de la realidad que comparten:

Por cierto, que tengo que contarle algo que quizá le divierta: el sábado se me ocurrió una idea para una novela en la que usted es uno de los personajes. Ya he empezado a escribirla. Se trata de un sujeto como yo que se analiza con un sujeto como usted y que se enamora de una mujer como Laura. Finalmente, Laura resulta ser la mujer del psicoanalista, o sea, de usted. A partir de esta situación el relato puede evolucionar en varias direcciones. (163)

Y una de esas direcciones posibles la proporciona Laura con el desenlace de su vida matrimonial. Pese a no desearlo en forma directa ni consciente, Laura

⁸ En este punto es importante destacar que la novela que Julio redacta tiene el mismo título que la novela de Millás. Es recurrente, como ya se mencionó en el estado de la cuestión, el tema de la metaficción en la obra de Juan José Millás, esto es, la presencia de la ficción dentro de la ficción, la reflexión sobre la obra literaria en la misma obra literaria y el proceso de creación artística como un ejercicio de problematización de los planos ficción/realidad.

se erige como la hacedora de los logros personales de los hombres que la rodean. No solo de los de su marido -a los que ya se aludió- sino también, en la construcción de una nueva relación que, supuestamente, debería ser superadora de una situación que Laura vive como de sumisión y de renunciaciones. Es decir, la determinación que tuvo al momento de envenenar a su esposo la convierte en una agente de acciones que, además de servir para subvertir su situación, sirve también a los intereses de un escritor que parece tener dificultades para cerrar el argumento perfecto de su nueva obra:

Julio permaneció algo perplejo, como asustado de que la realidad se pudiera moldear tan fácilmente en función de sus intereses (...) tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*.(218-219)

Laura le “regala” el final a un escritor que no ha encontrado todavía la resolución de su novela así como cede sus propias aspiraciones por las aspiraciones de su marido. En este sentido, *El desorden de tu nombre* plantea la dominación masculina como un mandato cultural que las mujeres parecen no poder revertir en las capas más profundas puesto que esta mujer puede tomar la decisión de asesinar a su esposo como una forma de liberación pero no puede reparar en el hecho de ofrecerle en ese acto un logro personal a su amante; quizás en este punto podría replantearse la cuestión de la autoría de esta novela escrita por un hombre, pero esto solo queda esbozado como un interrogante que podría marcar la continuidad de este trabajo.

Razones

Al igual que Catalina en *Arráncame la vida*, Laura se construye como personaje a partir de ciertos parámetros culturales de los cuales no puede escapar. En *El desorden de tu nombre* estos esquemas culturales impuestos se configuran como disfraces que las personas visten para comportarse acorde a una farsa que se impone en algunos sectores sociales del Madrid de la década del ochenta. Con la caída del régimen franquista en el año 1975, España

emprende un nuevo período democrático en el que la mujer comienza a liberarse de las imposiciones ideológicas preponderantes durante la dictadura, período en el que estuvo supeditada al tradicional rol de esposa y madre, subordinada a la voluntad masculina y, relegada a lo doméstico; se le denegaba el acceso al ámbito de la vida pública puesto que, por ejemplo, no le estaba permitido su desarrollo en el mercado laboral, entre otros derechos que había perdido desde el comienzo de la dictadura en el año 1939. En este nuevo contexto social democrático, Millás representa en su novela a la mujer joven, sometida durante años a la vida familiar como mandato ineludible y ligada a rígidos valores morales y religiosos inculcados por el entorno familiar.

Laura, sumida en esta imposición de conductas heredadas de años precedentes, rechaza el rol de madre y de ama de casa y reflexiona sobre su vida, su matrimonio, la construcción de una actitud y un comportamiento que inconscientemente fue desplegando a lo largo de su vida al lado de Carlos, por quien después de algunos años de convivencia, comienza a sentir rechazo. Esto la ha conducido a una situación que se está volviendo insostenible para ella:

No quiero echarle la culpa a él de todo lo que me pasa. Pero lo cierto es que me siento *saqueada, vampirizada*. Desde que nos casamos toda nuestra vida se ha organizado en función de sus intereses, de su carrera. Yo he ido renunciando poco a poco a mis aspiraciones para facilitarle a él las cosas y ahora que empieza a triunfar soy incapaz de ver qué parte de ese triunfo me correspondería a mí (...) Carlos, muy sutilmente, me fue reduciendo a esta condición de ama de casa quejumbrosa, justo la imagen de la mujer que más odio. (49) (Resaltado propio)

Mediante las metáforas “saqueada” y “vampirizada” expresa lo que su esposo representa para ella. No solo siente que le ha robado parte de su vida al haberla dedicado solo a sus intereses sino que la ha vaciado de aquello que le da la vida: su sangre. Ambas son metáforas de significados disfóricos que convocan acciones de violencia y de dominación sobre el otro. Eso siente Laura y lo expresa recurrentemente. Estos parlamentos contribuyen en la configuración de la justificación de su acción final: matar a su marido. Van subsumiendo significados que se orientan a generar una situación que no deja lugar para otro desenlace.

Desde la perspectiva de Laura –cuando se convierte en la voz narradora de su propia historia-, Carlos es quien la ha sometido a una vida no deseada; él es

quien le ha robado sus aspiraciones e intereses. Las consideraciones de Marianetti –en el trabajo citado en el marco teórico- son iluminadoras en relación con este aspecto:

La palabra y el lenguaje son medios que permiten influir ampliamente sobre las emociones y sentimientos del individuo y regulan su conducta afectiva. Por medio de la palabra se pueden motivar emociones y sentimientos en otras personas, pudiendo influir para que no se desarrollen reacciones afectivas indeseables en ellas.

El lenguaje, aunque sea interior, interviene siempre en la regulación de las propias emociones y sentimientos. (135)

Es notable en la historia de Laura, al igual que en las historias de Catalina y Rabadilla, esta última en menor medida, la relación existente entre el lenguaje interior, el pensamiento, las emociones y sentimientos como reguladores de sus conductas y factores que operan como determinantes del crimen que cometen.

Es posible leer el problema presentado a través de este ejemplo de acuerdo con lo que sostiene Bourdieu en *La dominación masculina*, esto es, que si bien se han producido grandes cambios en los últimos tiempos con respecto al acceso que las mujeres tienen a determinados espacios que antes eran solo destinados a la dominación masculina, por ejemplo, la inserción de la mujer a niveles superiores de educación, al ámbito laboral, entre otros, aún se mantiene la exclusión de las mujeres de ciertos espacios públicos jerárquicos tradicionalmente destinados a los hombres:

La estructura se perpetúa en unas parejas de oposición homólogas a las divisiones tradicionales (...) el mismo principio de división se sigue aplicando, en el seno de cada disciplina, al asignar a los hombres lo más noble (...) y a las mujeres (...) lo menos prestigioso. (66-67)

La mujer desdibujada que Laura representa, como personaje oscilante entre su realidad y sus fantasías, se construye a sí misma desde un espacio subterráneo, desde una realidad interior que la obsesiona y la asalta cada vez con mayor fuerza a medida que se acerca el final de la historia. Todo contribuye a gestar lo que ya se describió como una “torsión de género” para (re)construirse en esa mujer-otra que ansía ser:

-Tú tienes tu vida- dijo-, tu trabajo, tus contactos políticos, tu carrera, tus ambiciones. Y quieres manejarme a mí del mismo modo que manejas todo eso. Pero yo no tengo nada. He estado durante años limpiándote los zapatos y la casa, preparando cenas a tus amigos y cuidando de nuestra hija como si sólo fuera mía. Y ahora has llegado, de acuerdo, o estás a punto de llegar. Pero qué me voy a llevar yo de esa tarta. Di, qué me voy a llevar yo.

-Yo no te obligué a dejar tu trabajo cuando nos casamos. Fue un acuerdo mutuo (...)

-Podías haber previsto esto, podías haberme dado a mí el consejo que seguramente das a tus pacientes femeninos. (125-126)

El reclamo tardío tiene también un componente de arrepentimiento, de necesidad de modificar conductas, pero a la vez da muestras de una ambigüedad en la posición de rebeldía porque también hubiera esperado que su marido le hubiera dado consejos, sugerencias de vida. Laura se debate en un lugar de ambigüedad, de aporía. No da muestras de conocer cómo salir de la situación sin apelar a la superioridad de su marido, cultivada también por ella a lo largo de sus años de matrimonio.

Laura vive en un círculo del que parece no poder alejarse, los reclamos permanentes y las discusiones con Carlos solo encuentran una “descarga emocional” a través de una intensificación de la realización rutinaria de las tareas domésticas. Luego, otra vez, la culpa y tras la culpa, el deseo y la necesidad de un próximo encuentro con Julio, su amante:

Comenzó, pues, con los armarios y esta actividad consiguió aplacar sus nervios. El estado de desasosiego anterior fue dando paso paulatinamente a una mecánica más lenta, de movimientos selectivos, en los que el placer ganaba poco a poco terreno a la ansiedad. Las ropas iban y venían (...) Del mismo modo, pues, silencioso y tranquilo con el que el armario cambiaba su configuración interior, Laura salía de la lógica de la culpa para ingresar de nuevo en la lógica del deseo. (...) Supo entonces que llamaría a Julio por teléfono. (129-130)

Su relación secreta es, hasta el momento, lo único que la aleja de la rutina que la atrapa. Esta relación la induce a experimentar un sentimiento de culpa pero, a la vez, le da la certeza interna de saber de qué modo desea proseguir con su vida. Más adelante se analizará con mayor precisión el sentimiento de culpa en Laura y la manera en la que el personaje lo manifiesta pero cabe destacar que, al igual que Catalina en *Arráncame la vida* y Rabadilla en *Boquitas pintadas*, el cuerpo de Laura es un *locus* o, de acuerdo a la definición de cuerpo que plantea

Judith Butler, un “lugar de interpretaciones culturales”. Su cuerpo se configura como un lugar en el que se han materializado valores, normas y costumbres culturales y, por lo tanto, es posible reconocer en su construcción la experimentación contradictoria del deseo y, por ende, de la culpa, como consecuencia lógica; el deseo le está negado, una vez más, por ser mujer, puesto que del contexto cultural y, principalmente, del entorno familiar ha asimilado una serie de mandatos que debe cumplir.

El cuerpo de Laura es entonces un espacio en el que se concentra la tensión culpa/deseo. La transgresión de las órdenes impuestas o el paso de la culpa a la experimentación del deseo se narrativiza en el relato con la misma celeridad con que el personaje transgrede las fronteras de la realidad hacia la fantasía. Una breve consideración sobre lo planteado por Georges Bataille en *El erotismo* (1957) complementa estas afirmaciones. Bataille sostiene que la transgresión de lo prohibido implica una conducta opuesta a “los comportamientos y juicios habituales”; en este sentido, el personaje de Millás, al sostener una relación extramatrimonial experimenta el deseo que siente por su amante como una elección, un “juego intangible”, interior y complejo en la medida en que el objeto de su deseo representa lo prohibido.

El espacio en el que este personaje femenino puede manifestar abiertamente sus deseos, e incluso su temor y su culpa, es un diario íntimo, universo destinado a la expresión y el desahogo de los sentimientos más privados; este diario opera en el relato como una estrategia narrativa que nos permite conocer lo que ocurre en la mente y las emociones de su dueña y permite establecer la conexión entre lenguaje y emociones que, según Marianetti, operan como reguladores de la conducta afectiva.

Al final de la historia, el diario de Laura es el instrumento a través del cual la verdad comienza a revelarse para Julio; lo que Laura no puede verbalizar está escrito en las páginas que Julio lee por sugerencia de ella:

Julio leyó esa parte del diario y fue averiguando poco a poco lo que seguramente ya sabía: que Laura era la mujer de Carlos Rodó, pero que –enamorada como estaba de Julio- había decidido matarlo, más que para eliminar el obstáculo, para demostrar hasta dónde podía llegar su voluntad cuando ésta actuaba bajo el peso del amor. (217)

De todas maneras, esta lectura está mediatizada por la voz de un narrador que también interpreta la acción de Laura no como una voluntad de liberación, de la necesidad de ocupar un lugar que siempre se le había negado y que ella misma había ayudado a construir sino como un acto de amor hacia otro hombre. Es decir, Laura, según se infiere de esta lectura, mata a un hombre por amor a otro hombre. De todas maneras, la toma de la decisión es importante, es un gran paso hacia un quiebre que, de otra manera y dado su contexto socio cultural y sus mandatos, no hubiera sucedido.

Laura, al igual que Catalina, intenta revertir mediante el crimen la situación íntima que parece destinarla a la repetición incansable de eventos domésticos. De tal manera, nuevamente el asesinato es para estos personajes femeninos el punto de quiebre entre el habitus, la independencia personal y la ruptura en el ámbito familiar de vínculos que parecen estar más ligados a la rutina y la imposición que al amor y a la libre elección.

Desenlace

Retomamos en este apartado algunos tramos de la novela para focalizar el análisis en la construcción de su desenlace. En la historia se puede advertir cómo, a medida que la relación entre Laura y Julio se afianza, los problemas con Carlos, el marido, se agudizan; las peleas son más frecuentes y ella comienza a tener la percepción de poder manejar el ámbito familiar según sus propios intereses:

Aquello era un infierno, pero por primera vez en muchos años tuvo la impresión de que de ella dependía la llave que regulaba la intensidad del fuego, así como la elección del condenado al que se debía tratar con más rigor. (126-127)

Los indicios que permiten inferir que se aproxima un desenlace en este triángulo amoroso se pueden advertir tanto a nivel diegético, en la historia que los personajes representan, como en la metaficción que configura a Julio como escritor de una historia paralela a la que está viviendo. Así, por ejemplo, Julio, en el diván de su psicoanalista plantea, como lo ha hecho en otras ocasiones, la

construcción del desenlace de su novela en la que, implícitamente, el Dr. Rodó, Laura y él son los personajes involucrados:

-Quiero decir que por más vueltas que le doy al asunto no consigo encontrar un desenlace en ninguna de las direcciones establecidas. Mejor dicho, todas me conducen a una solución que me niego a utilizar. Ahora usted debería preguntarme cuál es esa solución:

-¿Cuál es esa solución? –preguntó sin titubear Carlos Rodó.

-Un crimen.

-¿Qué clase de crimen?

-Un crimen pasional en el fondo pero intelectual en la forma. (...)

-Según ese esquema, el muerto soy yo –dijo sombríamente el volumen de Carlos Rodó.

-No esperaba que fuera a identificarse de ese modo con mi relato, doctor. Muchas gracias. (164-165)

En la diégesis, el indicio de que algo está por suceder se advierte en una charla telefónica que Laura mantiene con su amante, minutos antes de darle a Carlos el termo con el café envenenado:

-Hola Julio, soy yo, Laura –dijo cuando la voz le contestó.

-Hola Laura, estaba presintiendo tu llamada.

-¿Estás mejor hoy que ayer? –preguntó ella.

-Sí, he tenido un día duro, con un poco de resaca. Pero ahora estoy bien. Laura, mira –añadió Julio tropezando en las palabras-, no sé si serán los años o la primavera, pero estoy todo el día muy caliente..., me he masturbado dos veces..., y sólo puedo pensar en ti, todo lo que hago me conduce a ti.

-Calla –respondió Laura-, que se me altera todo el cuerpo. Hay que esperar. ¿No notas que algo llega? (192-193)

Finalmente, después de la cena familiar, Carlos se dirige a su estudio a trabajar y Laura se ofrece amablemente a llevarle un termo de café:

Cogió una botella de leche y echó una parte sobre el café (...) Añadió doce cucharadas de azúcar y, con el termo en la mano, fue al baño y vació sobre él medio frasco de cápsulas de color azul (...) –Tómalo poco a poco- dijo Laura-, que te dure toda la noche. Tendrá mal sabor porque lo he cargado mucho y le he echado bastante azúcar. Piensa que es un jarabe. (197)

Después de dejarle a su marido el café con el veneno escribe en su diario un discurrir de su pensamiento sobre lo permitido y lo prohibido, que pone al descubierto el alejamiento definitivo del sentimiento de culpa:

Todo se puede hacer, mas no todo está permitido. Lo prohibido circula por debajo y se lo comen las ratas de albañal; lo permitido circula por arriba y se lo comen los ministros. Entre lo permitido y lo prohibido (...) hay una distancia variable. A veces la distancia se diluye, como el veneno en el café (...) y se convierten en la misma cosa. Entonces está permitido efectuar hechos atroces (...) como en el carnaval de Río de Janeiro. Terminada la fiesta, cada uno se quita el disfraz o la máscara (...) regresa a la vida normal, que a veces es feliz y a veces infeliz, pero sin sobresaltos policiales (...) La cuestión es saber volver a la normalidad (...) Mañana contaré lo mismo que hoy, pero de forma que se entienda. (198)

Es importante señalar que, al convertirse en asesina, esta mujer ya no piensa en términos de realidad o fantasía, deseo o culpa como sucedía al comienzo de su relación con Julio; su razonamiento produce un giro y su planteo la enfrenta directamente con la dicotomía permitido/prohibido. El crimen representa para este personaje la estrategia de subversión ante la subordinación a las imposiciones culturales y opera en este relato, al igual que en los otros textos que constituyen el corpus, como un punto de quiebre con la naturalización del habitus.

El proceso de la muerte del Dr. Rodó se conoce al promediar el desenlace cuando Julio llega a su consulta de los viernes y lo recibe otro psicoanalista:

En la consulta del doctor Rodó no estaba el doctor Rodó. Había un sujeto de párpados caídos y frente despejada que tras invitarle a pasar le informó que el doctor Rodó había muerto durante la madrugada del martes pasado. De un paro cardíaco. (214)

Configuración emotiva

Como ya se mencionó, Bourdieu sostiene que hay instituciones que garantizan la permanencia de las diferencias entre los roles masculino/femenino y perpetúan la construcción del habitus, fundamentalmente, el habitus femenino; entre estas instituciones sociales se encuentra la familia la cual transmite valores, enseñanzas y opera como reguladora de conductas, de acuerdo con las exigencias del contexto socio-cultural.

En *El desorden de tu nombre* se exhibe la influencia del mandato familiar mediante el cual se han inculcado rígidos valores morales, lo cual constituye uno de los factores principales que influyen en Laura y la conducen a vivir sus deseos personales con culpa y pesar. Es recurrente el sentimiento de culpa que

experimenta el personaje con respecto a la relación que sostiene con Julio; esta culpa tiene relación directa con la fuerte construcción de la figura maternal. La estrategia utilizada en la historia para la representación de la madre es el permanente contacto telefónico que mantiene con Laura. La madre es un personaje del que no se realiza una descripción de las características físicas, solo tiene voz en la historia; esta estrategia es funcional al argumento en la medida en que el peso de la palabra es lo que persuade a Laura y es un instrumento a partir del cual se le inculca un mandato familiar, religioso y cultural que debe cumplirse. Esta figura maternal se establece como jueza de las acciones de la hija y le recuerda la imagen familiar que debe sostener, principalmente, ante la mirada de los demás:

La despertó el teléfono. Era su madre, que detectó en seguida el aturdimiento de Laura. (...)

- Bueno, tienes que arreglarte con Carlos. Ayer he hablado con tu padre y estamos los dos muy preocupados, porque se os nota que no estáis bien.

- Y a ti lo que te importa es que se note- dijo Laura agresiva. (47)

Si bien Laura y la madre discuten con frecuencia al mantener las conversaciones telefónicas, ya que ambas tienen grandes diferencias en cuanto a su modo de concebir la familia y el hogar, es evidente que, a medida que su relación con el amante se afianza, la opinión de la madre es casi el único nexo que une a Laura con el sentimiento de culpa; cuando perciba que su madre avala o autoriza la relación clandestina que mantiene, Laura se liberará definitivamente de la culpa y, no solo proseguirá con la relación clandestina con mayor libertad sino que terminará de ejecutar el plan que íntimamente alberga:

Finalmente, a punto de salir, decidió ser un poco práctica y diseñó una coartada para justificar el abandono de su hogar. Telefoneó a su madre. (...) La madre de Laura usó mil inconvenientes a la propuesta pero acabó aceptándola para no tener ninguna responsabilidad en el evidente deterioro de las relaciones entre su hija y su yerno. Fue una conversación llena de amenazas no dichas y temores no expresados, una conversación en la que madre e hija se acecharon como dos enemigos en la oscuridad, aunque ambas sabían que la derrota de una de ellas supondría el hundimiento de las dos. Eso, al menos, pensaba Laura en el taxi que la conducía al apartamento de Julio, pues comenzaba a comprender que el verdadero objeto del favor pedido a su madre no era otro que el de hacerla cómplice de su aventura, lo que en definitiva era también recabar su autorización para llevarla a cabo. (130-131)

Los valores que la madre detenta están ligados en la historia con la dicotomía realidad/apariencia mencionada más arriba y se narrativizan en la diégesis a través de la metáfora del muro. Como imagen, el muro es uno de los íconos que transmite con mayor énfasis la idea de pérdida de la libertad; el muro en la vida de Laura representa la división entre el deber y el deseo, el muro está constituido por su familia (sus padres, su esposo, su hija) y los prejuicios y las ataduras que han construido alrededor de ella inmensas paredes que la aprisionan y la asfixian:

Se sintió atrapada en un recinto formado por muros invisibles, pero sólidos, muros contruidos a lo largo de los años por sus padres, su marido, su hija y por otras personas o situaciones frente a las que ella había jugado el doble *papel de víctima y animadora*. Efectivamente, una arquitectura tan perfecta, tan adecuada a sus propios temores no habría podido levantarse sin su colaboración.
-¿Cómo he podido –expresó en voz alta- desear esta clase de vida alguna vez?
(128) (Resaltado propio)

Laura, al igual que Rabadilla y Catalina, representa a la mujer que, educada en el marco de normas tradicionales y sometida a la imposición de una serie de atributos, conductas o habitus determinados por su género, está sentenciada a cumplir con un destino que se presenta como irreversible. Los mismos seres que constituyen su entorno íntimo representan las murallas que le impiden salir del destino impuesto y se configuran, contradictoriamente, como aquello que la resguarda de lo desconocido y que en *El desorden de tu nombre* se percibe como una amenaza, puesto que constituye la desnaturalización de lo impuesto, de lo aprehendido. Laura, al aceptar mandatos socio-culturales a partir de los cuales se le confirió una serie de características que su cuerpo normativizó, también colaboró con su consentimiento en este proceso de materialización. De este modo se narrativiza, una vez más, una nueva dualidad en la representación de este personaje pues aquellos individuos que se disponen como las grandes murallas que la encierran dentro de un círculo del que necesita escapar conforman, a la vez, un espacio de protección:

Caminó para tranquilizarse un poco, y a medida que se acercaba a su destino iba siendo presa de ideas circulares que la situaban en un espacio protector del que

jamás debería haber salido: su marido, su madre...La angustia de perderlos, o de comprobar que seguían en su sitio, la obligó a acelerar el paso. (143)

No puede dejar de señalarse cómo en esta historia la concepción del cuerpo de la mujer no puede dissociarse de una perspectiva androcéntrica; esto es, a pesar de ser la misma mujer la que lleva a cabo acciones para dejar de ocupar un espacio preestablecido desde parámetros culturales, no deja de manifestar unas ideas profundamente inculcadas o enraizadas con respecto a su propio cuerpo.

De acuerdo con lo que sostiene Judith Butler (1982) -expuesto en el marco teórico- se parte de la consideración de que el cuerpo es un espacio marcado o trazado por “significados culturales”; este concepto que debería ser vivido por el personaje femenino como un proceso de asimilación de normas establecidas, que de hecho genera en estas mujeres el constante cuestionamiento respecto de la elección que han realizado en algún momento de sus vidas, muestra una contradicción asumida por la misma mujer. Laura, al mismo tiempo que reniega de su lugar en la casa, su rol de esposa y de madre y su renuncia a toda profesión o actividad fuera del ámbito íntimo, asume el rol de mujer/víctima en la relación con su amante.

Existe puntualmente una escena en la que los amantes tienen una relación sexual violenta en la que, tanto el hombre como la mujer, se posicionan en el rol clásico de dominado/dominador:

Entonces él se levantó y tomándola del pelo con cierta violencia la arrastró al dormitorio (...) Julio le sujetaba ya las manos a la espalda y la abofeteaba con cierto método. Su rostro se había transformado en el rostro de un hombre violento y vulgar, pero ella no sintió miedo, pues comprendió enseguida que todo era una representación. Su violencia, lejos de doler, evocaba fantasías antiguas jamás realizadas. Así, mientras Julio entre insulto e insulto, le quitaba la ropa, ella empezó a fingir un daño cargado de placer y cayó al suelo cubriéndose los pechos con las manos, aparentando una vergüenza sumisa que parecía enloquecerlo a él (...) Y comenzó a seguir dócilmente las indicaciones de Julio, mientras a la memoria le venían imágenes de una película de esclavas. (135-136)

Como contradicción, al menos, deja un interrogante abierto respecto del grado de internalización del rol que culturalmente cada uno de los géneros representa y en qué medida el hombre y la mujer son conscientes de estas imposiciones y de la manera en que estas exigencias estructurantes influyen en

sus vidas. Lo que para Laura parece tener sólo carácter lúdico deja entrever posiciones y prácticas profundamente enraizadas y, de acuerdo con esto, constantes a través del tiempo. Además, permite también que se cuestione el grado de ruptura que Laura cree generar. He aquí la ambigüedad en su comportamiento y la evidencia de la dificultad en el quiebre de los mandatos internalizados. Cambiar un hombre por otro hombre que la esclavice, ya no en lo doméstico sino en lo sexual, no es lo que se espera de una mujer que quiere revertir mandatos culturales.

Por lo tanto, hay otro aspecto importante para destacar en relación con la construcción de estos personajes femeninos desde una perspectiva androcéntrica. Es significativo señalar que tanto Laura como Catalina se han atrevido a subvertir las normas que las convertían en mujeres domésticas y “domesticadas” sólo a partir del enamoramiento de otro hombre. Es decir que, si bien ambos personajes manifiestan claramente su disconformidad relacionada con el rol de ama de casa, madre y esposa, solo otro hombre es quien las impulsa a revertir su situación de sumisión.

Pierre Bourdieu señala en *La dominación masculina* que la sexualidad es uno de los factores que establece la relación opresión/sumisión a partir de la cual es posible que el hombre ejerza dominación en su relación con la mujer.

Si bien Laura parece ignorar lo que representa como mujer en la vida de su esposo y de su amante, este es otro aspecto que arroja luz sobre el modo en que los hombres de este relato posicionan a la mujer con la que sostienen relaciones de diferente índole.

Laura, para su amante, no deja de ser la sombra de la mujer que amó, Teresa Zagro; su imagen evoca en Julio el recuerdo constante de esa otra mujer a la cual le dio otro lugar en su vida, diferente al que ocupa Laura:

Se metió de nuevo en la cama y guardó el libro en el cajón de la mesilla para no verlo. Cerró los ojos y evocó el rostro de Teresa. Cuando sintió que tenía sus principales rasgos dibujados, éstos sufrieron una leve mutación, un imperceptible cambio en su disposición, y alumbraron el rostro de Laura. Durante un tiempo difícil de medir ambos rostros jugaron a superponerse como si fueran dos apariencias diferentes de la misma persona. Julio recibió atónito, mezclada con el sabor de la fiebre, esta revelación. (25)

Carlos, el esposo, solo recobra el sentimiento que había tenido por Laura a partir del descubrimiento de la infidelidad de ella con su paciente Julio. En su propia sesión terapéutica Carlos reconoce el pobre y deslucido lugar que Laura ocupa en su vida y en el ámbito familiar, señala la renuncia de Laura a su desarrollo personal para dejarle espacio a él, para ayudarlo a construir su mundo social y profesional, su estabilidad económica, su profesión y contribuir a cumplir con su deseo de reconocimiento social:

Me casé, pues, con una mujer de la que estaba moderadamente enamorado, porque pensé que podría dirigir sus energías, sumarlas a las mías, de cara a la consecución de ese objetivo. Y lo cierto es que todo iba muy bien: Laura renunció a sus aspiraciones personales, *en el caso de que las hubiera tenido alguna vez*, y se sumó al proyecto que yo representaba. (...) Yo quise fundar mi propia familia sólida, y para ello basta con que un miembro de la pareja ame y el otro sea inteligente. (...) desde que Julio Orgaz comenzó a hablarme de Laura, yo ya no pude prescindir de sus palabras. Poco a poco fui enamorándome de mi propia mujer y, si en alguna sesión no se refiere a ella, yo lo provoqué sutilmente para que lo haga. (...) Lo grave es que no puedo liberarme de ese paciente, lo necesito, porque él es el vínculo que todavía me une a Laura; me he enamorado de ella a través de sus palabras. (151-152) (Resaltado propio)

El fragmento citado no sólo manifiesta la despreocupación casi absoluta por parte de Carlos respecto de los deseos y las necesidades de Laura sino también su posicionamiento en un espacio estratégicamente superior (ya mencionado en reiteradas oportunidades). Puede interpretarse que no solo parece considerar lógica la renuncia personal de su mujer sino que también revela sutilmente que quizás ella nunca haya tenido sus propias aspiraciones. Carlos parece haber vivido junto a su esposa casi sin mirarla, en atención exclusiva de sus proyectos individuales y con la meta de forjar una familia de acuerdo a los parámetros establecidos. Julio es quien le revela una visión diferente de su esposa y esta nueva perspectiva lo enamora y opera como el pilar que sustenta su desgastado matrimonio.

De este modo, puede sostenerse que Laura representa para ambos hombres una imagen borrosa, desdibujada. En la historia, los personajes masculinos, Julio Orgaz y Carlos Rodó, son los que poseen mayor densidad psicológica y entretienen historias mentales y luchas de poder silenciosas entre ellos. El tercer personaje incluido en ese triángulo es Laura, quien circula

ensombrecida entre los lazos que la ligan a ellos y su entorno. Desde ese anonimato en que ambos la han ubicado esta mujer revertirá y redefinirá, por medio del homicidio, su territorio social.

Drama

El asesinato de Carlos deja planteado un cuestionamiento no solo respecto de las imposiciones culturales sino, fundamentalmente, señala un aspecto controversial de la institución familiar y la moral impuesta, la exposición/imagen pública de las relaciones íntimas y el cumplimiento de los mandatos familiares.

Las conversaciones entre Laura y su madre, e incluso algunos de los razonamientos que formula Laura respecto de su situación matrimonial, indican la importancia que para estos seres tiene la mirada del otro, una mirada que evalúa el éxito personal en relación al bienestar económico en el ámbito del matrimonio, el éxito profesional del marido y la posibilidad de la mujer de tener un esposo bien posicionado socialmente. La relevancia de mostrar a los demás una familia bien constituida en la que cada cual desempeña su papel, sin importar el malestar interno o las problemáticas que subyacen detrás de esta imagen pública de bienestar, es lo que lleva a Laura a sostener una situación matrimonial en la que se siente aprisionada e infeliz.

La culpa que siente Laura por mantener una relación oculta con otro hombre tiene la fuerza de un castigo, de una amenaza constante que su madre le recuerda de modo implícito en cada conversación:

En cualquier caso, la conversación con su madre la condujo de nuevo al interior de una lógica de la que parecía haber escapado para siempre en los últimos días, una lógica dominada por el sentimiento de culpa y cuyas leyes, por tanto, no se podían vulnerar sin pagar a cambio un precio excesivo. (128)

Su madre, como ya se mencionó antes, es el personaje que custodia las apariencias que perciben los demás, la que permanentemente acentúa la necesidad de que no se “note” la degradación constante del matrimonio de su hija. Al promediar el final de la historia, Laura repara en que la madre quizás haya atravesado la misma situación matrimonial solo que se ha mantenido junto a su

marido para sostener la imagen ante la mirada inquisidora de los demás. Esto descubre a la hija una verdad vinculada con el matrimonio de sus padres que había permanecido oculta y, a la vez, genera una complicidad con su madre que antes no había ni siquiera sospechado:

-Mira, hija, las aventuras están bien y son bonitas, pero no duran, sabes. Luego queda una con mal sabor en la boca, cuando no pasan cosas peores.
-¿Lo dices por experiencia? –preguntó Laura con una maldad calculada (...)
-Mira, hija, no quiero seguir esta conversación. Que sepas que, hagas lo que hagas, tu madre estará a tu lado, aunque me muera de vergüenza o de pena. A tu lado.
-¿Eso es una autorización? –preguntó Laura. (195-196)

Este diálogo no solo arroja luz sobre los actos privados de su madre y representa para Laura el apoyo que necesita para seguir en su relación con Julio sino que la ayuda a apartar algún vestigio de culpa que aún podía albergar dentro de sí y, finalmente, tomar la decisión cometer el crimen de Carlos:

Estaba sorprendida de lo alejada que se sentía de la culpa y de la rara seguridad de que ésta no volvería nunca más a frenar sus impulsos ni a enturbiar su vida. Mientras volcaba la cafetera sobre el termo adivinó oscuramente que se lo debía a su madre, como si ésta se hubiera hecho cargo de la culpa de ambas para que ella cumpliera su destino. Entonces, advirtió que tras las amonestaciones de su madre se había escondido siempre un aliento secreto, un apoyo invisible, que la empujaba hacia lo prohibido con una fuerza sutil, con un movimiento de ansiedad, con una especie de ruego no expresado que, sin embargo, tenía la calidad de una orden. (196-197)

Como mujer, su madre no pudo escapar de los condicionamientos del habitus o, en términos de Bourdieu, de las disposiciones duraderas y transferibles, de los principios generadores y organizadores de prácticas; pero Laura, en lucha permanente con la representación cultural de la mujer, decide subvertir los atributos que le habían enseñado a asumir como propios. El nuevo vínculo entre madre e hija, basado fundamentalmente en la complicidad, alienta secretamente a Laura a romper con las ataduras heredadas y la aleja de la culpa.

Cabe señalar que es nuevamente un “otro”, en este caso una mujer, quien le provee las fuerzas que ella no tiene para convertirse en agente de cambio sin culpa. Esto establece una diferencia con Raba y Catalina, quienes revierten su situación por sí mismas y sin ningún atisbo de culpa.

CAPÍTULO CUARTO

Confluencias y contrastes

De acuerdo con Claudio Guillén en su trabajo *Lo uno y lo diverso* existe un “espacio literario mundial” (11) que puede ser abordado desde una perspectiva comparatística. Guillén sostiene que no se puede reducir el arte a un contexto o un período de producción determinados pero, sin embargo, contexto y momento histórico son inseparables de la obra de arte.

De acuerdo con esta postura, en este trabajo se han analizado obras literarias producidas en distintas épocas y países y se ha focalizado el análisis en una temática común, esto es, el crimen cometido por una mujer. En capítulos anteriores se ha realizado el análisis de las particularidades que, en cada texto, han permitido desmontar aspectos relacionados con: el contexto socio-cultural en el que están insertos los personajes de las tres novelas; la asimilación del habitus que Rabadilla, Catalina y Laura han aprehendido a lo largo de sus vidas; la imposición de un destino único heredado de sus madres, de sus abuelas, de todas las mujeres que vivieron antes que ellas y, finalmente, el crimen como vía de escape, que en las historias opera como un instrumento de emancipación para estas tres protagonistas. En este capítulo se propondrán ejes articuladores de lectura que permitan correlacionar las tres novelas con el propósito de compararlas y contrastarlas en torno al problema central de este trabajo.

El primer eje que permite la comparación es el crimen que cometen Rabadilla, Catalina y Laura: las tres mujeres asesinan a sus parejas o ex-parejas. Cada una de ellas, a su manera, planificó silenciosamente el asesinato y lo ejecutó exitosamente. Además, y esto cobra especial importancia en el contexto del análisis, ninguna de estas mujeres recibió castigo alguno por el acto cometido.

Dada la precisión en las definiciones y el importante aporte realizado, cabe retomar lo ya expuesto en el marco teórico en relación con la postura de José Enrique Marianetti quien, en su mencionado trabajo *Emoción violenta. Interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas*, analiza las características del crimen en estado de emoción violenta y del crimen pasional y allí sostiene que no

es posible desvincular el crimen de la vida íntima de los implicados, ya que es en ese ámbito, a menudo afectivo, en el que se gesta el drama.

Sostiene, además, que el crimen en estado de emoción violenta implica que el individuo que lo comete actúa con una impulsividad que no puede manejar ante un estímulo o acto que altera transitoriamente su comportamiento; en este estado emocional el sujeto no puede reflexionar ni dominar sus emociones, pierde el equilibrio. Por el contrario, el crimen pasional se caracteriza por responder a un sentimiento persistente, una emoción permanente que induce los actos del individuo que comete el crimen. Afirma: “la pasión es idéntica a la idea fija en el ámbito intelectual” (140).

De acuerdo con estas dos categorías, los asesinatos cometidos por Rabadilla, Catalina y Laura se pueden clasificar como crímenes pasionales. Las tres mujeres planificaron sus crímenes y, si bien no en todos los casos se narrativizó esta planificación, al final de la historia se pone de manifiesto que las tres mujeres evaluaron situaciones y posibilidades antes de matar a sus parejas o ex/parejas. En algunas más, en otras menos -como es el caso de Raba-, pero en las tres mujeres se observa el resultado de un “sentimiento persistente”.

Por otra parte, la principal característica del crimen pasional implica que este se lleve a cabo como producto de una crisis psicológica profunda en el individuo quien ha estado sometido a algún tipo de padecimiento. Se considera que quien comete un crimen pasional ha soportado tormentos, penas, daños, humillaciones. Este sufrimiento, perdurable en el tiempo, lleva al individuo a planificar el modo de librarse de la situación que lo oprime. La planificación del crimen opera como un agravante y esto influye necesariamente en el castigo o la pena que finalmente se impondrá al asesino.

De tal manera, se observa que Catalina -en *Arráncame la vida*- mata a Andrés después de largos años de sometimiento, de autoritarismo y maltrato psicológico, de imposiciones sociales y culturales que la indujeron a ser considerada por su esposo como un objeto de su propiedad; después de hacerse cargo de los hijos que él tuvo con sus amantes, de vivir opacada por la imagen de este hombre despreciado por los demás, después de perder al hombre que amaba (Carlos) por orden de Andrés, después del hartazgo por todo lo vivido al

lado de un marido déspota, ella planifica su crimen. Contempla silenciosa y paciente el deterioro diario producido por cada taza de té de hierbas que él ingiere y que lo conduce a una muerte segura. Con una gran carga de ironía le ofrece una y otra vez una taza de té, a la espera de que se produzca el desenlace deseado, deleitándose en lo que observa:

Se había ido poniendo viejo. Durante las últimas semanas lo vi adelgazar y encogerse de a poco, pero esa tarde envejecía en minutos. De pronto el saco resultó inmenso para él. Tenía los hombros enjutos y la cara inclinada, la barba se le perdía entre el cuello duro y la casaca miliar (...) ¿Quieres más té? -dije sirviéndoselo. Se incorporó para tomarlo (...) Caminé hasta la ventana. Ya muérete, murmuré mientras él seguía habla y habla hasta quedarse dormido (...) Un rato después se murió. (Mastretta 225-229)

A su vez, Laura, en *El desorden de tu nombre*, mata a su esposo porque siente una gran frustración al haber renunciado a todos sus proyectos personales en favor del cumplimiento de los logros de él. Ser esposa y madre son roles que vive con el peso de una imposición social y cultural que nada tienen que ver con sus propios deseos. En una sociedad en la que la mirada de los otros se transforma en juez de las acciones de los individuos, en la que las apariencias son indicadores del triunfo o el fracaso ante los demás, en un contexto en el que el divorcio es considerado una derrota personal y familiar, Laura planifica la muerte de Carlos. Esta mujer no solo planea el crimen que cometerá sino la coartada, el argumento perfecto que la alejará de toda culpabilidad:

-Pero le habrán hecho la autopsia, nos descubrirán –dijo Julio.
-No, no te preocupes –afirmó ella-, llevaba varios días bajo el peso de una tensión muy fuerte. Tenía muchísimo trabajo y consumía de forma habitual anfetaminas y tranquilizantes. Llevaba años enganchado a esas pastillas, pero era incapaz de reconocerlo. Se le paró el corazón arriba, en la consulta, mientras escribía un informe. La dosis del termo lo precipitó todo. Como al cadáver lo descubrí yo, limpié el termo antes de avisar a un compañero suyo del hospital. Sospechaban que la eficacia infatigable de Carlos era producto de una adicción y yo se lo confirmé. Por amistad, y también por evitar un escándalo (...) se limitaron a firmar el certificado de defunción bajo la fórmula de paro cardíaco. Ahora ya está enterrado, amor, no hay ningún peligro. (Millás 217-218)

En cambio Rabadilla, en *Boquitas pintadas*, mata a Pancho porque fue engañada por él, porque fue abandonada con un hijo que él no reconocía como propio, por la humillación pública que esta situación le provocaba y que, sumada a

otras situaciones degradantes y deshonrosas que soportó durante largo tiempo, la indujeron a cometer el asesinato. La planificación de este crimen es indetectable en la historia pero el momento elegido por Raba para llevar a cabo su venganza, la hora, el lugar, el arma que utiliza son indicios de un análisis minucioso de parte de la asesina. Finalmente, su declaración ante la justicia, 'armada' por 'la señorita Mabel' en su propia defensa, puesto que la verdad revelaría una relación clandestina con el policía muerto, la configura como una víctima que mata para salvarse a sí misma.

Las tres mujeres asesinas, de acuerdo a lo planteado por Marianetti, cometen un crimen pasional puesto que lo han planificado después de considerar que este era el único camino posible. Gestado en el ámbito de la vida íntima, sentimental, cada una de ellas decide matar a los hombres que en algún momento de sus vidas han amado; en entornos diferentes, bajo distintas circunstancias pero con un denominador común constituido por la persistencia de un sentimiento preponderante, esto es, el agotamiento y la impotencia al ser menospreciadas, humilladas y maltratadas de diversas maneras solo por pertenecer al género femenino. La construcción e imposición cultural del habitus ha dispuesto para cada una de las protagonistas de las novelas un "destino social", en términos de Pierre Bourdieu, una pose cultural que representa para ellas un destino inexorable que las ha inducido a ocupar un espacio de subordinación permanente; el crimen que comenten las ayuda a revertir esa imposición, las libera, les abre un camino-otro que, de acuerdo con Josefina Ludmer, señala un progreso en la independencia femenina respecto de la dominación masculina. Laura, Catalina y Rabadilla evolucionan en la medida en que toman la decisión de revertir la situación que las agobia y logran, en cierta medida, modificar la estructura cultural que las condiciona.

La modalidad en la planificación de los crímenes plantea otro eje que permite la comparación entre el accionar de las protagonistas femeninas; las tres mujeres han empleado como recursos estratégicos la simulación, el fingimiento y la máscara para cometer los asesinatos. Como ya se mencionó en reiteradas oportunidades, Catalina planifica silenciosamente su crimen; su posicionamiento en un espacio marginal la invisibiliza. Esta invisibilización es cultural pero también

es deliberada en la medida en que ella sabe que es el lugar que le corresponde ocupar por ser mujer y en esa invisibilización radica su principal estrategia de defensa: la disimulación.

Laura, debido a su entorno y a los valores morales preponderantes configurados como reguladores de la conducta, es el personaje que más claramente oscila entre la realidad y la apariencia; su vida cotidiana, sus deseos, su familia son amenazados permanentemente por el acecho constante que representa la mirada del otro. Esta mujer manifiesta a lo largo de toda la historia la necesidad imperiosa de tratar de simular, fingir para que los demás vean una imagen perfecta de familia, de mujer, de madre y de esposa, lo cual percibe como una carga pesada para ella. Laura se configura hasta el final de la historia como una portadora de máscaras que, en definitiva, la ayudarán a salir impune del crimen de Carlos.

Rabadilla, prototipo de pobreza e ignorancia, planifica calladamente la muerte de Pancho y, si bien la declaración ante la justicia constituye una elaboración de Mabel en un intento por salvar su propia reputación ante la mirada y los prejuicios del pueblo, acepta dócilmente asumir el rol de víctima y obtiene como recompensa la absolución de la justicia por el crimen cometido. Raba se diferencia de Catalina y Laura en la medida en que no tiene los recursos adecuados para construir, por sus propios medios, una mentira que la absuelva de su culpa, pero tiene una característica que compensa su inteligencia, es una mujer sumisa, cualidad o atributo de género asimilado desde su infancia. Obediencia y sumisión ante sus patrones le han sido inculcados, fundamentalmente, por pertenecer a un bajo estrato social. De todas maneras, también ella oculta la verdad en su declaración ante la justicia obligada por una relación de poder que impone declaraciones falsas.

El uso que estas tres mujeres hacen del silencio, la disimulación y la simulación les permite evitar el castigo. Quizás Catalina, Laura y Raba por ser madres, por ser víctimas abusadas, por ser mujeres débiles y por tener, en definitiva, una serie de atributos que son solo femeninos no han sido condenadas por la justicia, ni siquiera se ha sospechado de ellas. Una vez más, como sostiene

Josefina Ludmer, en esta representación femenina están presentes las “huellas del género”.

Laura y Catalina matan a sus esposos porque el peso de sus vidas junto a esos hombres se ha vuelto intolerable; Rabadilla, a diferencia de los otros dos personajes, mata por venganza, por celos, mata por las humillaciones impuestas, mata en legítima tardía defensa, en términos de Josefina Ludmer.

Estas tres mujeres representan la estigmatización de atributos heredados culturalmente a la vez que el cuerpo de cada una de ellas se construye, de acuerdo a la perspectiva de Judith Butler, como un “lugar de interpretaciones culturales”. Sometidas a una compleja red de normas materializadas en sus cuerpos estas mujeres solo han podido distanciarse de la construcción canónica de su género a través del asesinato. Así, Laura y Catalina han podido revertir la repetición de los eventos domésticos que les habían sido impuestos y de este modo han provocado un quiebre del habitus asimilado; Rabadilla, aunque con menor conciencia del acto cometido, también logra (de)construir su género y, a partir del asesinato del hombre que la engañó, realiza su desplazamiento simbólico en el espacio cultural que ocupa.

Los tres personajes femeninos de los relatos analizados, con mayor o menor sentimiento de culpabilidad, han logrado desnaturalizar sus cuerpos de las condiciones impuestas, han logrado romper los lazos de cohesión con la construcción cultural de la figura tradicional de mujer.

En resumen, Manuel Puig, Ángeles Mastretta y Juan José Millás representan, en épocas y contextos socio-culturales escriturarios diferentes un tópico común, esto es, la problemática de la representación/rol de la mujer, la imposición del habitus y, por consiguiente, el sometimiento y la subordinación femeninos en sociedades en las que prevalece una ideología androcéntrica.

Los tres autores del corpus han narrativizado en *Boquitas pintadas*, *Arráncame la vida* y *El desorden de tu nombre* la configuración de tres mujeres que, sometidas, abusadas y humilladas, cada una de distintas maneras, encontraron en el crimen pasional el camino que las conduciría a su liberación o su independencia de la dominación masculina. Esto pese a que, en los tres casos, la alianza entre el crimen, la pasión y la figura de la mujer, no logra superar la

contradicción (aporía) que subyace en las determinaciones íntimas. Las tres matan impulsadas por la necesidad de accionar contra una situación que las oprime pero lo hacen, a su vez, impulsadas por razones que, en definitiva, también provienen de un estado de dominación: aman a otro hombre (Catalina y Laura) o sienten celos porque lo posee otra mujer (Rabadilla).

CONCLUSIONES

Esta investigación inició su recorrido con una hipótesis de trabajo en la que se sostenía que los sentimientos, las emociones e, incluso, la violencia entre seres ligados en el ámbito de lo íntimo están determinados por construcciones socio-culturales, por lo que no es posible separar el crimen de las relaciones establecidas en el ámbito de lo privado. En *Boquitas pintadas*, *Arráncame la vida* y *El desorden de tu nombre* el delito opera como un instrumento que desnaturaliza a la mujer de las condiciones impuestas simbólicamente por el habitus y la conduce a subvertir o deconstruir la figura social que la tradición la instigó a asumir.

El desarrollo del trabajo a partir de las categorías de análisis provenientes de las perspectivas teóricas tomadas de Pierre Bourdieu, Judith Butler, Josefina Ludmer, José Enrique Marianetti y Miryan Jimeno Santoyo ha permitido sostener la hipótesis inicial de trabajo. A través del análisis se ha comprobado que los personajes femeninos de las novelas que constituyeron el corpus de textos literarios seleccionados, representados por Rabadilla, Catalina y Laura, cometieron un crimen pasional, puesto que planificaron su ejecución, que comenzó a gestarse en el ámbito de la vida íntima; las tres mujeres asesinaron a hombres con los cuales mantenían o habían mantenido una relación sentimental y, en todos los casos, la relación en cada una de las tres parejas (Rabadilla/Pancho; Catalina/Andrés; Laura/Carlos) estuvo determinada por la construcción canónica de género impuesta en el contexto de representación/producción de la obra literaria.

En las novelas de Puig, Mastretta y Millás la reconstrucción de la figura femenina está determinada por el habitus asimilado culturalmente; esta imposición estableció entre los personajes una relación dicotómica opresión/sumisión, la primera asumida por el hombre y la segunda adjudicada a la mujer, que llevó a los personajes femeninos a matar a sus parejas para revertir o subvertir el rol social y cultural que se las había obligado a asumir. El crimen que cometen es el único camino que advierten como posible para desnaturalizar sus cuerpos del habitus impuesto. Laura, Catalina y Raba, sometidas a rígidas

normas culturales, finalmente se rebelan ante un destino atribuido o heredado culturalmente por pertenecer al género femenino. Con sus crímenes, cada una a su manera y de acuerdo con sus posibilidades, desnaturalizan sus cuerpos de los patrones impuestos, del habitus asimilado y se convierten en una mujer/otra que se aleja del estereotipo y del destino inexorable.

Cada capítulo de esta investigación desarrolla un aspecto importante en el camino de la comprobación de la hipótesis inicial. Así, en el Capítulo Primero, *Un recorrido por la crítica: estado de la cuestión*, se abordó el estudio de la crítica literaria en relación con los autores y los textos literarios seleccionados como objeto de estudio; en el Capítulo Segundo, *Habitus y cuerpo femenino: líneas teóricas en convergencia* se definieron los puntos de partida teóricos que operaron como disparadores de análisis de las obras literarias y, en su apartado “Hacia una definición del crimen pasional”, se definió el concepto de crimen pasional a partir del cual se analizaron los asesinatos cometidos en las novelas y se estableció la vinculación entre el crimen, la conducta afectiva y la violencia ejercida entre la víctima y su asesina en el ámbito íntimo o familiar. En este mismo capítulo se definieron también las categorías de análisis traspuestas desde la antropología a partir de las cuales se analizaron los distintos casos, esto es, los crímenes de Pancho, Andrés y Carlos; el contexto socio-cultural en el que se produjeron sus asesinatos y las situaciones, sentimientos y emociones que indujeron a los personajes femeninos, Rabadilla, Laura y Catalina, a cometer estos asesinatos.

En el Capítulo Tercero, *Los crímenes pasionales y sus realizaciones* se estudiaron el caso de Rabadilla, el caso de Catalina y el caso de Laura; se indagó en el evento ocurrido, en las razones que llevaron a las mujeres a matar, en el desenlace, esto es, el crimen, su planificación y su realización; en la configuración emotiva, es decir, la vinculación entre lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo público, lo social y lo cultural como factores interconectados y determinantes del evento producido y el drama o la irrupción del crimen en el ámbito de lo público. Se demostró cómo en cada una de las historias representadas las tres mujeres estaban sometidas a rigurosas normas culturales, reglas que determinaban su rol en la sociedad, tanto en el espacio público como en el espacio íntimo y,

fundamentalmente, se analizó y demostró la opresión bajo la cual estos tres personajes femeninos debían asumir un destino común inquebrantable.

En el Capítulo Cuarto *Confluencias y contrastes* se examinaron, desde una perspectiva comparatística, los puntos de contacto, las aproximaciones y los contrastes entre las historias narradas, sus personajes, el tipo de crimen cometido y los temas recurrentes.

Si bien la hipótesis inicial ha sido comprobada, en el desarrollo de esta investigación han surgido nuevos interrogantes que permitirían ampliar algunos aspectos vinculados con la misma temática. Entre ellos, por ejemplo, ¿qué incumbencia tiene el género del escritor en el desarrollo de historias en las que se plasma la representación de la mujer o la imposición del habitus?; ¿existe alguna relación posible entre el hecho de que ninguno de los personajes femeninos haya sido castigado por el crimen cometido y la construcción de género del escritor de la novela?; ¿los escritores pueden dissociarse de su propio habitus y del contexto de producción al tratar temas vinculados con la subversión de imposiciones culturales?

Pero estos interrogantes se plantean solo como posibles líneas de proyección para futuras investigaciones.

Bibliografía

Corpus literario

- Mastretta, Ángeles. *Árráncame la vida*. 1985. Argentina: Editorial Planeta, 2000.
- Millás, Juan José. *El desorden de tu nombre*. 1988. España: Grupo Santillana de Ediciones, 2001.
- Puig, Manuel. *Boquitas pintadas*. 1969. Barcelona: La Biblioteca Argentina. Serie clásicos, 2000.

Corpus teórico

- Amícola, José. *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector. Estudio sobre El beso de la mujer araña en su relación con los procesos receptivos y con una continuidad literaria contestataria*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- Armstrong, Nancy. *Deseo y ficción doméstica*. España: Cátedra, 1991.
- Ballesteros, Luis Alejandro. "Rizomas y tecnologías del cuerpo en la narrativa de Juan José Millás". *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas de la Facultad de Lenguas, UNC*, vol. 3 (2011): 17 - 23.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Argentina: Tusquets Editores, 2010.
- Bordelois, Ivonne. *Etimología de las pasiones*. Argentina: Libros del Zorzal, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido práctico*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007.
- *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc. *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.
- Butler, Judith. "Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault". *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990. 303-326.
- *Cuerpos que importan*. Argentina: Paidós, 2002.
- Cabañas, Pilar. "MATERIALES GASEOSOS. Entrevista con Juan José Millás". <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/entrevista.htm>, 2001.

- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1982.
- Coutinho, Eduardo. *Literatura Comparada en América Latina. Ensayos*. Colombia: Litocenco, 2003.
- Da Silva de Oliveira, Natalino. "Maldito tango: disimulación y traición en *Boquitas pintadas* de Manuel Puig".
<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/37134>, 2012.
- Femenías, María Luisa (comp.) *Perfiles del feminismo Iberoamericano*. Argentina: Catálogos, 2007.
- . *Judith Butler: introducción a su lectura*. Argentina: Catálogos, 2003.
- Guillén, Claudio. *Lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y Hoy)*. España: Tusquets Editores, 2005.
- Hopenhayn, Silvia. "Las voces de Manuel Puig siempre vuelven"
<http://www.lanacion.com.ar/1533506-las-vozes-de-manuel-puig-siempre-vueven>,
 2012.
- Jimeno Santoyo, Myriam. *Crimen pasional. Contribución a una antropología de las pasiones*. Colombia: Colección Sede, 2004.
- "Cuerpo personal y cuerpo político. Violencia, cultura y ciudadanía neoliberal".
<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n63/n63a02.pdf>, 2007.
- Larín, Aleardo. "El crimen pasional". <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-crimen-pasional-990895-9539-nota.aspx>, 2012.
- Llarena, Alicia. "Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad". *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, (1992): 465-475.
- Lemaître, Monique. "La historia oficial frente al discurso de la "ficción" femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta". *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, núm. 174 (1996) 185-197.
- Ludmer, Josefina. "Mujeres que matan". *Revista Iberoamericana. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas*. Universidad de Pittsburgh. Vol. LXII, N° 176-177 (1996): 781-797.
- Marianetti, José Enrique. *Emoción violenta. Interrelaciones psiquiátrico-psicológico-jurídicas*. Mendoza: Ediciones Jurídicas Cuyo, 2005.

- Oróstegui Iribarren, Daniela. "Boquitas pintadas; o el objeto impuro del deseo". http://www.psykeba.com.ar/articulos/DOI_Boquitas_pintadas.htm
- Ortega, Eliana. *Lo que se hereda no hurta*. Chile: Cuarto propio, 1996.
- Ostrov, Andrea. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Argentina: Alción, 2004.
- Pérez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de Símbolos y Mitos*. España: Tecnos, 1984.
- Sabia, Saïd. "Arráncame la vida de Ángeles Mastretta: La historia desde la trastienda". <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/arravida.html>, 2006.
- Sobejano, Gonzalo. "La novela ensimismada (1980-1985)". <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-ensimismada-19801985>, 1988.